مجموعۂ تنقیدات
پروفیسر آلِ احمد سرور

پروفیسر آل احمد سرور

مرتبہ:

عاصمہ وقار

سال اشاعت : ۱۹۹۶ء
ناشر : سید وقار معین
سرورق : مبین الرحمٰن
طابع : زاہد بشیر پرنٹرز، لاہور
قیمت : ۶۵۰/- روپے

مُندرجات:

○ حرفے چند (کچھ اس کتاب کے بارے میں) : ڈاکٹر سید مُعین الرحمن — صفحہ ۷
○ یہ مضامین اور میرا ادبی نقطۂ نظر : آل احمد سُرور — ۱۱

(۱)

شعر:

نظم کی زبان — ۲۳
غزل کا فن — ۳۸
ہماری مشترک تہذیب اور غزل — ۴۶
اُردو شاعری میں انسان کا تصوّر — ۵۸
شاعری میں شخصیت — ۷۹

میر، میری نظر میں — ۹۹
میر کے مُطالعے کی اہمیت — ۱۰۱
لکھنؤ اور اُردو ادب — ۱۴۰
آتش — ۱۶۶
انیس کی شاعرانہ عظمت — ۱۸۵

غالب کا نظریۂ شاعری — ۱۹۸
غالب کی شاعری کی خُصوصیات — ۲۱۰
غالب اور جدید ذہن — ۲۲۷
غالب کی شاعری کی معنویت — ۲۴۳
غالب کی عظمت — ۲۶۹
پورے غالب — ۲۸۷

اقبال اور مغرب	۳۰۳
اقبال اور نئی مشرقیت	۳۲۷
اقبال کی معنویت	۳۴۲
اقبال، فیض اور ہم	۳۵۴
فیض : صاحب طرز شاعر	۳۸۰
فانی کی شخصیت اور شاعری	۳۸۹
حسرت : شخصیت اور شاعری	۴۱۴
حسرت کی عشقیہ شاعری	۴۲۵
حسرت کی عظمت	۴۳۶
جگر مُراد آبادی	۴۶۰
جوش کی شخصیت اور شاعری	۴۷۸
کچھ فراق کے بارے میں	۴۸۹
مجاز : رومانیت کا شہید	۵۰۰
نئی اُردو شاعری	۵۲۱

(۲)

نثر :

شاعری اور نثر کا فرق	۵۶۳
نثر کا اسٹائل	۵۷۱
فکشن کیا؟ کیوں اور کیسے؟	۵۸۲
پریم چند اور ہم	۶۰۱
بیدی کی افسانہ نگاری	۶۱۳
برنارڈ شا	۶۲۲
گورکی کا اثر اُردو ادب پر	۶۶۷
لینن کا اثر اُردو ادب پر	۶۷۹

حالی کے مقدمۂ شعر و شاعری کی اہمیت ۶۹۲

اُردو میں ادبی تنقید کی صورتِ حال ۷۰۱

تنقید کے مسائل ۷۲۹

تنقید میں انتخابی نظریے کی ضرورت ۷۵۲

اَدب میں قدروں کا مسئلہ ۷۵۹

اَدب میں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ ۷۷۶

تراجم اور اصطلاح سازی کے مسائل ۷۹۰

جدّت پرستی اور جدیدیت کے مُضمرات ۸۱۲

اَدب میں جدیدیت کا مفہوم ۸۳۱

مولانا آزاد کا ایک قابلِ قدر مُطالعہ ۸۵۳

مولانا آزاد کا اسلوبِ نثر ۸۷۲

رشید صاحب ــــ ایک ذاتی تاثر ۸۸۸

رشید صاحب ــــ فن اور شخصیت ۹۱۲

"آشفتہ بیانی ....." ۹۱۷

ذاکر صاحب کی ادبی خدمات ۹۲۱

مجیب صاحب : شخصیت اور اسلوب ۹۲۷

"آبِ گم" ــــ ایک تاثر ۹۳۷

سرسیّد کے تصوّرِ اسلام کی اہمیّت ۹۴۶

عہدِ حاضر میں سرسیّد کے تہذیبی تصوّر کی معنویت ۹۵۹

آج : علی گڑھ تحریک کی معنویت ؟ ۹۶۶

اُردو اور ہندوستانی تہذیب ۹۷۴

پاکستانی دانشوروں سے مکالمہ ۱۰۰۳

پروفیسر آلِ احمد سرور

ولادت : بدایوں، ۱۵، رمضان ۱۳۲۹ھ مطابق ۹ ستمبر ۱۹۱۱ء

تعلیم : ایم۔اے (انگریزی) ۱۹۳۴ء، ایم۔اے (اُردو) ۱۹۳۶ء
مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

اعزازی ڈگری : ڈاکٹر آف لٹریچر، کشمیر یونیورسٹی، ستمبر ۱۹۸۹ء

شادی : بیگم زاہدہ سُرور، اگست ۱۹۳۶ء

پہلا شعری مجموعہ : سلسبیل، ۱۹۳۵ء

پہلا تنقیدی مجموعہ : تنقیدی اشارے، ۱۹۴۲ء

"—— میرے خیال میں میری شاعری سے میری تنقید کو اور میری تنقید سے میری شاعری کو مدد ملی ہے۔ تخلیقی شعور کے پروان چڑھنے اور برگ و بار لانے کے لیے تنقیدی شعور کی ضرورت ہوتی ہے اور تنقید میں آب و تاب تخلیقی صلاحیت سے آتی ہے ——" —— آلِ احمد سُرور

"شکر ہے کہ عمر کی اس منزل میں بھی ابھی مجھ میں جینے کا ولولہ، کچھ کام کر جانے کا ارمان، کوئی اچھی نئی کتاب پڑھنے کا شوق، دُنیا کی نیرنگیوں سے، زندگی سے، حُسن سے دل چسپی باقی ہے۔" —— آلِ احمد سُرور

حرفِ چند (کچھ اس کتاب کے بارے میں)

——— ڈاکٹر سید معین الرحمٰن

"——— جب آدمی کی عمر خاصی ہو جائے تو اُسے موت کا خیال آتا ہی ہے، مجھے بھی اکثر آتا ہے ——— چاہتا ہوں کہ اب جتنا وقت بھی باقی ہے، اُس میں میرے سارے پارہ ہائے لختِ لخت یک جا ہو کر شائع ہو جائیں ———

[آلِ احمد سُرور، ۱۹۹۱ء]

خدا سُرور صاحب کو شاد و شاداب اور مُستعد بیدار رکھے اور عمرِ خضر عطا کرے۔ واقعہ یہ ہے کہ سُرور صاحب کی یہ خواہش اور اُن کا یہ اشارہ ہی زیرِ نظر مجموعے کی جمع و ترتیب کا باعث ہُوا ———

پروفیسر آلِ احمد سُرور، آج اُردو تنقید کا سب سے زیادہ مُعتبر اور منوّر حوالہ اور استعارہ ہیں۔ زیرِ نظر مجموعۂ تنقیدات، پروفیسر آلِ احمد سُرور کی پچھلے پچیس تیس برس (۱۹۶۵ء سے ۱۹۹۵ء) کی اُن ساری منتخب ادبی تحریروں کو محیط ہے جو نظری اور عملی تنقید کے موضوع پر اُن کے قلم سے نکلیں اور جن تک رسائی ممکن ہو سکی۔

آلِ احمد سُرور روشن اور بیدار فکر اور ذہن رکھتے ہیں۔ اپنے عہد کے میلانات سے آگاہی اور اُن پر نظر، تنگ نظری، تعصب اور تلخی سے دُوری، مزاج کی نرم روی، دھیمے پن اور وسعتِ قلبی اُن کی شناخت اور اُن کی پہچان ہے۔ شائستگی و شگفتگی اور تعقل و تحمل کے ساتھ، دل آزاری کیے بغیر، دل نشین اسلوب اور پیرائے میں بے لاگ رائے دینے کا ایک ایسا وہبی اور تخلیقی ہُنر اور سحر، اُن کی ذات اور اُن کے قلم سے منسوب اور مخصوص ہے

جسے دُور ہی سے پہچانا جا سکتا ہے اور جس کی دلآویزی بُتِ ہزار شیوہ کی طرح پڑھنے والوں کو اپنا اسیر بنائی اور رکھتی ہے ــــ

سُرور صاحب ذہنی قلعہ بندی کے قائل نہیں۔ وہ کسی ایک رنگ یا رویّے پر اصرار نہیں کرتے۔ انہوں نے حُسن کو ہر رنگ میں پہچاننے کی جرأت اور جستجو کی ہے۔ انہوں نے تنقید کے معیار کو بلند کیا ہے اور اسے عالمی ادبی معیاروں تک رسائی کی راہ دکھائی ہے۔

اُن کی بات اور تنقید کے اثرات سے کئی نسلیں متاثر اور بہرہ ور ہوئی ہیں ــــ گذشتہ نصف صدی سے اُردو تنقید میں برابر اُن کا حوالہ آ اور دیا جا رہا ہے ــــ اور اگر اُردو میں مقبول اور معقول ترین نقّادوں کی درجہ بندی کے نقطۂ نظر سے کوئی مُطالعہ (اسٹڈی) ہو تو مجھے یقین ہے کہ سُرور صاحب کو سب سے زیادہ کوٹ کیے جانے اور سب سے زیادہ قابلِ اقتباس (quotable) نقّاد ہونے کا اعزاز اور امتیاز حاصل ہوگا ــــ

مُسلّمہ طور پر ایک بڑے ادبی نقّاد ہونے کے ساتھ ساتھ، تعلیم، تہذیب، سیاست، سائنس اور مذہب و ملّت سے سُرور صاحب کی گہری دل چسپی اور حیات و کائنات کے ربط اور نظم کے بارے میں ان کے فکر انگیز اور خیال افروز نقطۂ نظر کی بھی بڑی قدر افزائی ہوئی ہے اور ایک روشن خیال دانشور اور دانش جو کے طور پر انہوں نے علمی اور عالمی حلقوں میں بڑی اہمیت اور فضیلت پائی ہے ــــ زیرِ نظر مجموعے کا آخری حصہ اس کی بڑی مؤثر گواہی فراہم کرتا ہے۔ سُرور صاحب کے نزدیک ادبی مسائل یا علمی مسائل بھی زندگی کے ضروری مسائل اور معاملات ہیں اور ایک اچھی، مفید، بامعنی اور ترقی پذیر زندگی کے لیے ان سے بھی آشنا ہونا ضروری ہے ــــ

آلِ احمد سُرور کی تنقیدی تحریروں کی جمع و ترتیب کا یہ کام میری تحریک پر عزیزہ عاصمہ وقار نے انجام دیا ہے۔ سُرور صاحب کی تنقیدی نگارشات کے ایک دوسرے مجموعے کی ترتیب کا کام بھی عاصمہ وقار کے سپرد اور پیشِ نظر ہے جس میں سُرور صاحب کی ۱۹۳۵ء سے ۱۹۶۵ء تک کی تحریریں شامل ہوں گی ــــ یہاں اس امر کی جانب اشارہ کر دینا بے محل نہ ہوگا کہ اگرچہ زیرِ نظر مجموعے میں اقبالیات سے متعلق سُرور صاحب کی چند تحریریں شامل

ہیں لیکن اقبال کے بارے میں سُرور صاحب کی بیشتر نگارشات کو ایک الگ اور مستقل مجموعے کے لیے بچا لیا گیا ہے۔ غالب کے بارے میں سُرور صاحب کی تحریروں کے ساتھ بھی یہی "سلوک" روا رکھا گیا ہے!

پروفیسر آلِ احمد سُرور کی تنقیدی تحریروں کا یہ نمائندہ مجموعہ جسے بڑی دقتِ نظر، سلیقے اور خوش ذوقی سے مرتّب کیا گیا ہے۔ سُرور صاحب کی تنقیدی بصیرت اور مرتبت کا بڑا اچھا اور تابندہ نمونہ ہے۔ مجھے یقین ہے کہ زیرِ نظر مجموعے سے آلِ احمد سُرور کے تنقیدی شعور اور اس کے دائرہ کار سے متعلق رائے قائم کرنے میں بڑی مدد ملے گی ـــــ اِدھر پاکستان میں سُرور صاحب کی تحریریں آسانی سے دستیاب نہیں ہوتیں اور وہ نئی نسل کی دسترس سے دُور کی چیز ہو کر رہ گئی ہیں اِس پس منظر میں اُمید ہے کہ یہ مجموعہ تازہ واردانِ بساطِ ادب کے لیے نعمتِ لازوال کی حیثیت رکھے گا اور اُن کے لیے اس سوال کا شافی جواب اور معیار فراہم کرے گا کہ تنقید کیا ہے؟ اور اسے کیسا ہونا چاہیے ـــــ ؟

اس قابلِ قدر کام کو جسے عزیزہ عاصمہ وقار نے بڑے شوق، خلوص اور لیاقت کے ساتھ پورا کیا ہے، حددرجہ حُسنِ اہتمام اور قابلِ تحسین انداز میں عزیزی وقار مُعین زیورِ طبع سے آراستہ کر رہے ہیں۔ دل سے ان دونوں کے لیے دُعا نکلتی ہے۔

۹ نومبر ۱۹۹۵ء

ڈین فیکلٹی آف آرٹس
صدر شعبۂ اُردو،
گورنمنٹ کالج، لاہور

مرتب : عاصمہ وقار

تعلیم : ایم۔اے (اردو) بہ امتیاز :

(ا) فرسٹ کلاس فرسٹ، گورنمنٹ کالج، لاہور

(ب) طالبات میں سیکنڈ پوزیشن، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

(ج) بحیثیت مجموعی تھرڈ پوزیشن، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

اعزاز : اکیڈیمک رول آف آنر، گورنمنٹ کالج، لاہور

مطبوعات و مرتبات :

۱۔ "غالب نامہ" کا تجزیاتی مطالعہ، طبع اوّل، لاہور ۱۹۹۴ء

باضافہ و ترمیم، ۱۹۹۶ء

۲۔ مجموعۂ تنقیدات (آلِ احمد سرور) طبع اوّل، لاہور ۱۹۹۶ء

موجودہ تدریسی مصروفیت :

شعبۂ اردو، لاہور گرامر اسکول، گلبرگ، لاہور

یہ مجموعۂ مضامین دو حصّوں پر مشتمل ہے۔ کتاب کا پہلا حصّہ شعری موضوعات سے متعلق ہے۔ ان مضامین میں شاعروں کا مطالعہ کیا گیا ہے ـــــ کتاب کے دوسرے حصے میں وہ مضامین شامل ہیں جو اُردو کے کچھ اہم نثر نگاروں سے متعلق ہیں۔ ان میں سے بیشتر کے یہاں دانشوری کی ایک رَو بھی ملتی ہے۔

اس کتاب میں مجموعی طور پر شعروادب اور ادبی مسائل کے بارے میں میرے وہ خیالات مل جائیں گے جو میرے نزدیک ادب کے طالب علموں کو ادب، اس کے اہم اصناف، اس کی قدروں اور ان سب کی نئی بصیرت کے متعلق غور و فکر کا خاصا سامان فراہم کر سکتے ہیں۔ شرط صرف یہ ہے کہ طرفداری کے بجائے سخن فہمی کی کوشش کی جائے۔

یہ مضامین مختلف اوقات میں لکھے گئے اور علمی و ادبی نشستوں میں پڑھے گئے، کہیں کہیں بعض الفاظ یا خیالات کی تکرار کے لیے مَیں معذرت خواہ ہوں۔ مَیں نے مناسب یہ سمجھا کہ یہ مضامین جس طرح عام اجتماعات میں پڑھے گئے یا رسالوں میں چھپے تھے ویسے ہی شائع ہوں، اس لیے ان میں تراش خراش نہیں کی گئی ـــــ پہلے کچھ لوگوں کو شکایت تھی کہ میری نثر میں شاعری کا دخل زیادہ ہوتا ہے، اب یہ شکایت ہے کہ نثر بے کیف ہوتی ہے۔ تنقید کی زبان آگہی کے ادب کی زبان ہے، ہاں آگہی کے اَدب میں شگفتگی بھی مسرت کے ساتھ بصیرت بھی ہو تو کیا کہنے! توجہ بہرحال مغز پر ہونی چاہیے۔

"شاعری مسرت سے شروع ہوتی ہے اور بصیرت پر ختم ہوتی ہے"
(رابرٹ فراسٹ)

"Poetry begins in delight and ends in wisdom" (Robert Frost)

... فراسٹ مسرت سے آغاز کر کے اور بصیرت پر ختم کر کے میرے نزدیک شاعری کے اثر کو زیادہ خوبی سے واضح کرتا ہے۔ میں نے (wisdom) کا ترجمہ بصیرت کیا ہے کیونکہ عقل مندی، سوجھ بوجھ، دانش مندی سے فراسٹ کا مفہوم ادا نہیں ہوتا۔ شاعری علم عطا نہیں کرتی، بصیرت دیتی ہے جو نالج (knowledge) سے مختلف ہے لیکن جو کسی نالج سے کم نہیں۔ بقول نارتھ روپ فرائی شاعری باطنی حقیقت کی کمی روداد سے نوازش کر سکتی ہے کیونکہ یہ خود روحانی حقیقت کی زبان ہے۔ اس نکتے کو عام طور پر نہ سمجھنے کی وجہ سے ایک طرف قدیم اور جدید کی بحث میں لوگ اُلجھ جاتے ہیں، دوسری طرف مقصدی شاعری اور غیر مقصدی شاعری کی۔ اگر شاعری کی مخصوص بصیرت کو تسلیم کر لیا جائے اور یہ بھی تسلیم کر لیا جائے کہ یہ نہ کسی اور علم سے کمتر ہے نہ برتر، مگر اس کی ضرورت ہمیشہ رہتی ہے اور رہے گی اور باطنی حقیقت تبدیل بھی ہوگی اور اس تبدیلی کے باوجود انسان کی روح کے بعض تاروں کو ہمیشہ چھیڑتی رہے گی، تو نہ شاعری کو سیاست کے کسی پیرائے میں دیکھا جائے گا نہ سماج کے کسی مخصوص آئینے میں، نہ فلسفے کے کسی نظام میں، نہ مذہب کے کسی مخصوص اوامر و نواہی کے سلسلے میں اور پھر یہ بھی ہوگا کہ بڑی شاعری کے لیے یہ شرطیں نہ لگائی جائیں گی کہ وہ مذہب سے کیوں غذا حاصل کرتی ہے، مارکس سے کیوں نہیں۔ یا مارکس کا نام کیوں لیتی ہے، مذہب کا کیوں نہیں لیتی۔ شاعر سے ہمارا مطالبہ صرف یہ ہوگا کہ وہ اپنی نظر سے وفادار ہو۔ اب اس کی نظر بھی سوئے افلاک لے جائے یا دھرتی کے کرب اور اس دور کے انتشار کی طرف، اسے اس کی پوری آزادی ہے۔

اسی طرح اسے یہ بھی آزادی ہے کہ وہ اپنی شاعری میں زبان کو جس طرح چاہے

استعمال کرے۔ شرط صرف یہ ہے کہ وہ شاعری کی زبان ہو۔ اس زبان میں روایت یا قواعد کا علم مفید ہوگا، مگر حسبِ ضرورت اس سے آگے بھی جانا پڑے گا۔ پال ولری نے اس سلسلے میں بڑے پتے کی بات کہی ہے: "خوش قسمتی سے شاعری کی قلم رو میں ہر ایک کو ہر چیز فراہم کرنے کا یا ہر چیز پر قدغن لگانے کا کوئی مسلّمہ طریقہ نہیں ہے۔ جہاں تک قوانین کا سوال ہے مسرت کے لیے کوئی قوانین نہیں ہوتے۔ ہاں ان کے سلسلے میں روایات کی بات کی جاسکتی ہے۔ جب یہ روایات یا آداب موجود ہوتے ہیں اور آدمی ان کا متوقع رہنے کا عادی ہو جاتا ہے، تو وہ ان روایات کو توڑ کر لطف اٹھانے کا بھی حق دار ہوتا ہے۔"

اُردو میں جاگیردارانہ روایات کی وجہ سے یا قدامت پسندی کی وجہ سے یا حریتِ فکر کی کمی کی وجہ سے پٹری پر چلنا عام ہے۔ اور یہ بھی ایک تلخ حقیقت ہے کہ کچھ لوگ جو پٹری پر چلنے کا ڈسپلن نہیں جانتے، وہ اِدھر اُدھر بھاگ دوڑ کو ہی سب کچھ سمجھ لیتے ہیں۔ اس لیے روایت کا علم ہی نہیں عرفان بھی ضروری ہے اور اس کے بعد تجربے سے ہمدردی اور تجربے کے لیے اپنی آغوش وا رکھنا بھی۔ شاعری کی مسرت اور اس کے نتیجے میں بصیرت، بڑا مرتب ذہن، بڑی غایر نظر اور بڑا حساس مزاج چاہتی ہے۔ ناداں لوگ کلیوں پر قناعت کر لیتے ہیں، حالانکہ "گلشن میں تنگیِ داماں کا علاج بھی ہے۔"

ادب میری محبت ہے اور ادب کی تدریس صرف میرا مشغلہ ہی نہیں، میری عبادت بھی رہی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کسی آدمی یا ادارے یا قوم کو پہچاننے کے لیے پہلے اس سے محبت ضروری ہے (میری مراد طفلانہ محبت سے نہیں) یہی محبت عرفان کی منزل تک لے جائے گی اور محبوب کی خوبیوں اور خامیوں دونوں سے آگاہ کرے گی۔ یہ زندگی کو اس کے ہر رنگ میں دیکھے گی اور دکھائے گی اور اپنی تنظیم اور خیال انگیزی کی وجہ سے زندگی کی نئی تنظیم کی طرف مائل کرے گی۔ اگر ہم اپنے پورے شعری سرمائے پر غور سے نظر ڈالیں تو ہمیں اس کے رنگا رنگ حسن، اس کی گہرائی اور گیرائی اور اس کے بدلتے رہنے اور اس بدلتے رہنے کے باوجود اپنے منصب سے وفادار رہنے کا احساس ہو جائے گا اور یہ احساس ہمیشہ مسرت بھی دے گا اور بصیرت بھی۔

○

اُردو میں تنقید پہلے سے کافی آگے بڑھی ہے۔ مگر چونکہ ابھی تک ادب کو اس کا حقیقی مقام نہیں دیا گیا ہے۔ اس کی اپنی عظمت اور قدروقیمت کا احساس عام نہیں ہے۔ اُسے مذہب، سیاست، اخلاق، غرض کسی نہ کسی موضوع کے مددگار کی حیثیت سے دیکھا گیا ہے۔ اس لیے اب بھی ادبی قدروقیمت متعین کرتے وقت مذہبی سیاسی اخلاقی قدروں کو بہت زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادب مذہب، سیاست، اخلاق سے بے نیاز ہوسکتا ہے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ ادب کی اپنی مخصوص بصیرت پر اصرار کیا جائے۔ یہ بصیرت، مذہب، سیاست اور اخلاق سے بھی غذا حاصل کرتی ہے۔ لیکن اس کا مقصد تخیّل کی بیداری، ذہنی اور جذباتی زندگی کی بہتر تنظیم اور زندگی کی نیرنگی اور اس کے ہزار شیوۂ حُسن کا بہتر عرفان ہے۔ اصلاحی اور انقلابی تحریکوں سے بھی ادب کو فائدہ پہنچا ہے اور ادب سیاسی، مذہبی اور اخلاقی موضوعات سے بھی مدد لیتا ہے اور لیتا رہا ہے، مگر یہ نہ مذہب کا خادم ہے، نہ سیاست کا نقیب، نہ اخلاق کا نائب۔ ادب ہرجائی ہے اور آپ کا ہرجائی پن ہی اس کی دولت ہے۔ یہ معلومات نہیں تاثرات عطا کرتا ہے، یہ علم نہیں عرفان دیتا ہے۔ یہ نظریہ نہیں نظر بخشتا ہے۔ یہ مذہب، سیاست، اخلاق سے بڑا ہے نہ چھوٹا۔ ان سب کو نظر میں رکھتا ہے مگر اپنی راہ چلتا ہے۔ یہ فارمولوں کے 'چاہیے' کے پیچھے دوڑنے کے بجائے جو ہے اُسے سمجھنے اور برتنے کی کوشش کرتا ہے۔ 'ہے' کے عرفان کے بغیر چاہیے پر اصرار سطحیت کی دلیل ہے۔

ادب کا اچھا طالب علم وہ ہے، جو روایت سے بھی طرح واقف ہو اور تجربے کے ساتھ ہمدردی رکھتا ہو۔ جس طرح ادب میں روایت پرستی بُری ہے اسی طرح تجربہ برائے تجربہ بھی سراہا نہیں جاسکتا۔ مگر تجربے کے لیے ذہن کی کھڑکی کھلی رکھنی ضروری ہے۔ چونکہ مجموعی طور پر آج بھی قدامت پرستی زیادہ ہے، اس لیے تجربے کی اہمیت اور ضرورت پر زور دینا میرے نزدیک آج کا اہم فریضہ ہے۔ اس طرح روایت کی نئے

سرے سے دریافت اور اس سے نیا کام لینا بھی ضروری ہے۔ یک طرفہ ذہن سادہ ذہن ہوتا ہے۔ آج یہ یا وہ کی نہیں، یہ بھی اور وہ بھی کی ضرورت ہے ــــــ

ادب میں کوئی شخصیت مقدس نہیں ہے ور کوئی میلان حرفِ آخر نہیں ہے، زندگی میں بھی نہیں۔ تنقیدی ذہن بہت بڑی دولت ہے۔ جذبات سے بچنے کی ضرورت نہیں لیکن جذباتیت سے بچنے کی ضرورت ہے۔ اپنے مخصوص تہذیبی ورثے، اپنی ادبی روایات، اپنی دھرتی اور اپنے اُفق کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، مگر مخصوص روایات بھی عالمی روایات کی لَے لیے ہوتی ہیں۔ اُردو کے مخصوص مزاج کا خیال رکھنا مفید ہے مگر اُردو اَدب کو مقامی اور عالمی اَدب کے معیاروں کی روشنی میں دیکھنا میرے نزدیک زیادہ ضروری ہے۔

حال میں مشہور مارکسی نقّاد لوکاچ پر نیو میگزین کوارٹرلی کا خاص شمارہ نمبر ۴۷ دیکھنے کو ملا۔ اس میں لوکاچ نے آرٹ اور سماج پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے ایک بڑے پتے کی بات کہی ہے۔ لینن نے ۱۹۰۵ء میں طرفدار اَدب (PARTISAN LITRATURE) پر جن خیالات کا اظہار کیا تھا، اُن کا اُس کی بیوی اور ساتھی کرُپس کایا کے کہنے کے مُطابق، ادب پر اطلاق نہیں کرنا چاہیے۔ ہمارے بعض ترقی پسند نقّادوں سے یہی غلطی ہوئی کہ سیاسی مقاصد اور ادبی مقاصد میں فرق نہیں کر سکے۔

ہم جس دَور میں سانس لے رہے ہیں، اس سے بے نیاز نہیں رہ سکتے۔ اس کے یہ معنی بھی نہیں کہ اس دَور میں جس طرح ماضی موجود ہے اور مستقبل بن رہا ہے اسے نہ سمجھیں۔ مگر مشہور میکسکی شاعر اور نقّاد آکٹے ویو پاز کے خیال کے مطابق آج آئیڈیالوجی کی شکست و ریخت ہو چکی ہے۔ ہاں ایسے فلسفے کے لیے گنجائش ہے جو آدمی کو پہچانے اور اُسے انسان تک لے جائے۔ اس میں مارکس اور فرائڈ دونوں سے مدد ملے گی، مگر دونوں سے آگے بھی جانا پڑے گا۔

ہر زبان کی طرح اُردو میں بھی شاعری کا سرمایہ ساڑھے تین سو سال سے زیادہ کا ہے۔ نثر میں "سب رس" اور کچھ مذہبی رسالوں کی تاریخی اہمیت کے باوجود انیسویں اور بیسویں صدی ہی میں نثر پر قرار واقعی توجہ ہوئی۔ ہر ترقی یافتہ زبان کے ادبی سرمایے کی قدر و منزلت اس میں شاعری اور نثر دونوں کے سرمایے کی وقعت سے ہوتی ہے۔ اُردو میں نثر آج شاعری کے سہارے نہیں، اپنے بل پر کھڑی ہے۔ اب اس میں تاریخ، تنقید، سوانح، داستان، ناول، افسانہ، سفرنامہ، خودنوشت، مکاتیب، مقالات، مضامین، انشائیہ اور سیاست، تہذیب، تعلیم، سائنس اور علوم جدیدہ سے متعلق معلومات کا خزانہ سبھی کچھ ہے۔ ڈی کوئنسی کے الفاظ میں ہمارے یہاں اب توانائی کے اَدب کے علاوہ آگہی کا اَدب بھی ہے۔ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ اس دَور میں شاعری ایک مخصوص اظہار ہو گئی ہے۔ اس دور کا عمومی اظہار نثر میں ہوتا ہے۔ نثر سرسید کے وقت سے اپنے پیروں پر کھڑی ہوئی ہے اور اب اس نے اچھا خاصا قد نکال لیا ہے۔

مُتمدّن انسان کے زیادہ تر کام اب نثر انجام دیتی ہے۔ اس لیے نقّاد کو شاعری کی تنقید کے علاوہ نثر کی تنقید خصوصاً فکشن کی تنقید پر بھی پوری توجہ دینی چاہیے۔ اگر آج ہماری تنقید زیادہ تر شاعری سے متعلق ہے تو اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں۔ ساری دنیا کے ادب میں ایسا ہوا ہے مگر اس بات کی ضرورت بہر حال ہے کہ نثر پر تنقید کی لَے بڑھے ـــ کیوں کہ ہماری نثر اب ایسی گئی گزری نہیں رہی۔ تنقید اس طرف اور توجہ کرے تو تخلیقی نثر کا معیار بہتر ہوگا۔ اس تنقید کے سامنے مشرق و مغرب کے سارے معیار ہونے چاہئیں۔

تنقید میں اصطلاحوں کا استعمال ناگزیر ہے، مگر تنقید کی زبان بہر حال عام فہم اور شگفتہ ہونی چاہیے۔ تنقید سائنس سے مدد لیتی ہے مگر سائنس نہیں ہے۔ اَدب کی ایک شاخ ہے۔ یہ صرف یونیورسٹی کے اساتذہ کا پیشہ ورانہ مشغلہ نہیں، نہ کوئی مخصوص انڈسٹری ہے۔ اس کا مقصد ایک مخصوص حلقے کی ذہنی ورزش نہیں، پڑھنے والوں کی ذہنی تربیت اور تہذیب اور انسانیت کی قدروں کی اشاعت ہے۔

○

ہماری تنقید نے تقریباً سو سال میں نمایاں ترقی کی ہے اور تنقید کے بہت سے دبستان کھل گئے ہیں۔ اب بھی بعض شاعر اور ادیب اور خصوصاً کچھ نئے لکھنے والے تنقید کی اہمیت سے انکار کرتے ہیں اور تخلیق کے مقابلے میں اسے دوسرے درجے کی چیز کہتے ہیں۔ یہ ناسمجھی کی بات ہے۔ اچھی تخلیق ایک تنقیدی شعور کے بغیر مقدس آتش خانوں کی آنچ اور مے میں شمشیر کی تیزی پیدا نہیں کر سکتی۔ اچھی تنقید تجربے اور تجربے میں امتیاز کرکے ذوقِ سلیم کی ترویج کرتی ہے۔ تخلیقِ فن کے بُت ہزار شیوہ کی ان گنت اداؤں کو نہیں پہچان پاتی۔ عمدگی اور خوبی کے مختلف معیاروں کو سمجھ نہیں پاتی وہ ایک کرن ایک موج ایک رنگ کو سب کچھ سمجھ لیتی ہے تنقید ان سب کا عرفان رکھتی ہے اور بلندی، وسعت، گہرائی، برہنہ گوئی، رمز و ایما، سہل ممتنع، ابہام، لفظ کی تہہ داری، مانوس جلوؤں اور اجنبی کرنوں سب کو حُسن، صداقت اور خیر کے اُن معیاروں سے دیکھتی ہے جو ادب کی مسرت اور بصیرت کے امین ہیں اور جو بالآخر ایک منظم اور مہذب انسانی شعور تک لے جاتے ہیں یہ معیار ہر ادب کی روایت اور تجربے دونوں کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان میں اپنی جڑوں، ماحول، تاریخ، فضا کے احساس کے ساتھ سارے انفس و آفاق کا احساس بھی ہے۔ آج ادب کی تفہیم میں مشرقی تنقید کے اصولوں کے ساتھ عالمی تنقید کے اصولوں کا احساس بھی اہم ہے۔ تذکرہ نگاروں نے جن نکتوں پر زور دیا تھا انہیں ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ اردو ادب جس دھرتی اور فضا میں پروان چڑھا ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا مگر اس شاندار شجر کو دُنیا بھر کی کرنوں اور ہواؤں سے جو توانائی اور زیبائی ملی ہے اس سے چشم پوشی بھی کسی طرح جائز نہ ہو گی۔ ہماری پرانی تنقید میں خواص پسندی تھی تو نو آبادیاتی تنقید اس ہمدردی سے محروم تھی جو ترجمانی یا فن شناسی یا تحسین کے لیے ضروری ہے۔ دونوں یک طرفہ تھیں۔ ایک میں فن صناعی کے مترادف بھی لگتا تھا دوسری میں ایک تاریک اُفق جس میں کوئی تنہا ستارہ ہی نظر آتا ہے۔

ادب کی تنقید، ادب سے ہمدردی اور محبت کے بغیر نہیں ہو سکتی۔ یہ محبت ایک عرفان عطا کرتی ہے، صرف جذباتی نہیں ہوتی۔ یہ محبوب کے روئے روشن کو ہی نہیں دیکھتی چاند کے دھبے بھی دیکھتی ہے۔ تنقید گلستاں میں کانٹوں کی تلاش نہیں ہے۔ یہ صرف پھولوں کی مدح سرائی بھی نہیں ہے۔ یہ پھولوں کے اپنے اپنے حسن کو پہچانتی ہے اور سبزۂ بیگانہ اور کانٹوں کو بھی نظر انداز نہیں کرتی۔ یہ تخلیق کے تجربے میں قاری کو شریک کر کے فنکار کے روحانی سفر میں ساتھی بن کر، پھر اس سفر کی اہمیت اور اس کی سمت کو واضح کرتی ہے یعنی تجربے کی پہچان کے بعد اسے ایسے معیاروں سے پرکھتی ہے جو ادب کی مخصوص بصیرت اور کیفیت کے ساتھ انصاف کر سکیں۔

مجھے اپنے ادب سے محبت ہے اور میں اس محبت پر شرمندہ نہیں۔ ادب عمر بھر میرا اوڑھنا بچھونا رہا ہے۔ اسی کے ذریعہ سے زندگی اور انسانیت کو سمجھنے اور برتنے میں مجھے مدد ملی ہے۔ میری کمزوری (یا شاید طاقت) یہ ہے کہ مجھے ہر چیز سے دل چسپی ہے ادب سے تو عشق ہے ہی لیکن علم کی پیاس بھی ہے۔ مجھے ذہنی (INTELECTUAL) مشاغل سے گہری دل چسپی ہے ــــ میں اپنے آپ کو کوئی جینیس (GENIUS) نہیں سمجھتا۔ مجھے اپنے متعلق کوئی مغالطہ نہیں ہے مگر بے جا انکسار کا بھی قائل نہیں۔ میں نے بہت سیکھا ہے، سوچا ہے، دیکھا ہے، جھگتا ہے ــــ اُردو ادب کا سرمایہ کسی طرح گیا گزرا نہیں

گو یہ بات بھی درست ہے کہ ملک کی کئی دوسری زبانوں کا ادبی سرمایہ بھی خاصا وقیع ہے اور اس طرح دوسرے ملکوں کی زبانوں کا سرمایہ بھی بلند پایہ اور گراں مایہ ہے مگر اچھی "تنقید" "چاہیے" کو ملحوظ رکھتے ہوئے "جو ہے" اسے کسی طرح روا روی میں ٹال نہیں سکتی۔

آج تاریخی تنقید کے علاوہ سماجی، نفسیاتی، فنی، متنی، اسطوری، اسلوبیاتی، ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی تنقید کے نمونے بھی سامنے آرہے ہیں۔ اس کثرتِ تعبیر سے کچھ لوگوں کو خواب کے پریشان ہونے کا اندیشہ ہے لیکن میرے نزدیک ان سب عینکوں سے بہرحال منظر کے ابعاد اور جہتوں کو نئے سرے سے دریافت کرنے میں مدد تو ملتی ہے۔ ہاں میرا طریقہ

وہ ہے جو اقبال کے اس مصرعہ میں آگیا ہے:

آنکھ طائر کی نشیمن پر رہی پرواز میں

یعنی ادب کا مطالعہ اس لیے کہ وہ ادب ہے، اس کا مخصوص طریقۂ کار ہے اس کی مخصوص بصیرت ہے جو کسی علم کی بصیرت سے نہ کمتر ہے نہ بہتر مگر ہے قابلِ قدر۔ پہلے فن کار کی شخصیت کا مطالعہ اس حد تک جس حد تک وہ فن کے مطالعے میں مدد دے۔ ماحول کا علم جو ادب کا تناظر دے سکے۔ اس سماج کا احساس جس میں وہ ادیب سانس لیتا ہے اور اس پس منظر کے ساتھ فن کا غائر مطالعہ۔ اس کی ہیئت جس میں مواد ایک مخصوص نامیاتی فارم میں جلوہ گر ہے۔ لفظ کی وہ جادوگری جو لفظ کی تہداری اور پہلوداری کے ذریعہ اسے کائنات بناتی ہے وہ تنظیم اور تناسب جو فن کا جوہر ہے اور وہ بصیرت جو اس کا انعام ہے۔

آپ چاہیں تو اسے ایک انتخابی (ELECTIVE) نظریہ کہہ لیں، مگر مجھے نظریے سے زیادہ نظر سے سروکار ہے ــــــ

○

اس ضخیم کتاب کی ترتیب اور اشاعت کی ذمہ داری مُحِبّی مُعین الرحمن صاحب نے لی ہے۔ مُعین صاحب نے اُردو تحقیق میں نام پیدا کیا ہے۔ غالب پر اُن کے کام کی خاص اہمیت ہے ــــ میں مُعین صاحب کو اپنے ہی خاندان کا ایک فرد سمجھتا ہوں۔ وہ بہت شائستہ اور کم گو آدمی ہیں جلسوں اور ہنگاموں سے دُور اپنے علمی و ادبی کاموں اور اپنے شاگردوں کے ادبی ذوق کی تربیت میں لگے رہتے ہیں۔ اُن کی بیوی زہرا مُعین نے "عرفانِ اقبال" کے نام سے اقبال پر میرے کچھ مضامین کتابی صورت میں شائع کیے۔ زہرا مُعین نے میری تحریروں سے "حرفِ سُرور" کے نام سے میری خود نوشت بھی مُرتّب کی ہے۔

میرے بڑے لڑکے صدیق نے شادی کی نہ چھوٹے لڑکے جاوید نے مجھے اس کا بڑا

افسوس رہے گا۔ خوشی کی بات ہے کہ مُعین صاحب نے اپنے اکلوتے لڑکے وقار کی شادی وقت پر کر دی۔ وقار مُعین نے اِس گرانی کے دور میں اَدبی کتابوں کا سلسلہ شروع کیا ہے۔ دُعا ہے کہ یہ بہت ترقی کریں اور خاندان اور ملک و قوم کے لیے باعثِ فخر ہوں۔

مُعین الرحمن اور اُن کی بیگم زہرا مُعین اور بہو عاصمہ وقار کا علم و ادب سے شغف دیکھ کر خوشی ہوتی ہے۔ اُنھوں نے میری جو تحریر بھی ملی محفوظ کر لی ہے۔ خود میرے پاس اپنی بعض تحریریں نہیں مگر ان کے پاس ضرور مل جائیں گی —— میری زندگی مُنظّم اور مُرتّب نہیں۔ بعض عملی معاملات میں، مَیں بہت سُست اور بالکل کورا ہوں۔ اپنے مضامین تلاش کرنے، بکھری ہوئی تحریروں کو یک جا کرنے، صاف کرانے اور کاپیاں پڑھنے کا کام، جب صحت بہتر تھی، تب بھی مجھے کبھی اچھا نہیں لگا —— خدا کا شکر ہے کہ اِس کتاب کے سلسلے میں، اس طرح کا کوئی دباؤ مجھ پر نہیں رہا۔

یاد آتا ہے کہ ایک عرصے تک مَیں نے شام سے بیٹھ کر چھ سات گھنٹے مسلسل لکھنے کا کام کیا ہے۔ اب آنکھ کے آپریشن کے بعد اور عمر کے تقاضے کی بنا پر کام نہیں ہو پاتا۔ عمر چوراسی سے تجاوز کر گئی۔ عام صحت بُری نہیں مگر اب کام کی رفتار سُست ہو گئی ہے۔ انگلیوں میں تکلیف کی وجہ سے ڈیڑھ دو گھنٹے سے زیادہ دن میں لکھنے کا کام نہیں ہوتا۔ بہر حال نامۂ اعمال تو خاصا "سیاہ" ہے۔ مَیں نے ہزاروں صفحے لکھے ہیں۔ یہ سب پارہ ہائے لختِ لخت یک جا ہو جائیں تو اطمینان ہو —— کوشش ہے کہ کام کی چیزیں سب کتابی صورت میں آ جائیں۔

دیکھنا یہ ہے کہ اس کوشش میں کہاں تک کامیابی ہوتی ہے۔ زیرِ نظر مجموعہ اِسی سلسلۂ خیال کی ایک کڑی ہے۔

ال احمد سرور

(۱)

شعر:

نظم کی زبان ۲۳
غزل کا فن ۳۸
ہماری مشترک تہذیب اور غزل ۴۶
اُردو شاعری میں انسان کا تصور ۵۸
شاعری میں شخصیت ۷۹

میر، میری نظر میں ۹۹
میر کے مُطالعے کی اہمیت ۱۱۰
لکھنؤ اور اُردو ادب ۱۴۰
آتش ۱۶۶
انیس کی شاعرانہ عظمت ۱۸۵

غالب کا نظریۂ شاعری ۱۹۸

غالب کی شاعری کی خصوصیات ۲۱۰

غالب اور جدید ذہن ۲۲۷

غالب کی شاعری کی معنویت ۲۴۳

غالب کی عظمت ۲۶۹

پورے غالب ۲۸۷

اقبال اور مغرب ۳۰۳

اقبال اور نئی مشرقیت ۳۲۷

اقبال کی معنویت ۳۴۲

اقبال، فیض اور ہم ۳۵۴

فیض : صاحب طرز شاعر ۳۸۰

فانی کی شخصیت اور شاعری ۳۸۹

حسرت : شخصیت اور شاعری ۴۱۴

حسرت کی عشقیہ شاعری ۴۲۵

حسرت کی عظمت ۴۳۶

جگر مرادآبادی ۴۶۰

جوش کی شخصیت اور شاعری ۴۷۸

کچھ فراق کے بارے میں ۴۸۹

مجاز : رومانیت کا شہید ۵۰

نئی اردو شاعری ۵۲۱

نظم کی زبان

زبان کا تصور سماج کے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔ فرد کی اپنی کوئی زبان نہیں ہوتی، وہ سماج سے ایک زبان سیکھتا ہے۔ تحریر کی اہمیت کے باوجود، زبان کی بنیاد بول چال ہی ہے۔ زبان سیکھ لی جائے تو یہ ایک عادت بن جاتی ہے۔ زبان میں طبقوں کا فرق بھی ملتا ہے۔ اس میں برابر تبدیلی ہوتی ہے۔ بقول ماریو پائی کے جس زبان میں تبدیلی نہیں ہوتی، وہ مردہ ہوجاتی ہے۔ یہ تبدیلی اصوات میں بھی ہوتی ہے، الفاظ میں بھی، قواعد میں بھی اور معنی کے رشتوں میں بھی۔ زبان میں جہاں تبدیلی ہوتی رہتی ہے، وہیں وہ ایک معیار بھی حاصل کرنے اور پھر اسے قائم رکھنے کی کوشش کرتی رہتی ہے۔ ادبی اسالیب، ایک مضبوط مرکزی حکومت، نصاب تعلیم کی یکسانیت، تجارت نقل و حرکت کے ذرائع، فوجی خدمت اور ایک ترقی یافتہ دفتری نظام، ایک مذہب یا ایک قومیت کے تصور سے بھی معیار میں مدد ملتی ہے۔ اگر معیار قائم رکھنے کی قوت کم ہوجائے، تو تبدیلی کی صلاحیت اپنا اثر اور زیادہ دکھائے۔ تحریری زبان

میں عام طور پر تبدیلی بول چال کی زبان میں تبدیلی کے پیچھے چلتی ہے۔ اچھی زبان وہ ہے، جو پوری تہذیب کی آئینہ دار ہو۔

ہم زبان کے اس تصور کو ذہن میں رکھیں، تو ادبی زبان کو اتنا مقدس نہیں سمجھا جائے گا، نہ اس کی بعض خوبیوں کی خاطر بول چال کی زبان سے اس کی بہت زیادہ دوری گوارا کی جا سکے گی۔ ظاہر ہے کہ ادبی زبان معیاری زبان ہے، یہ الفاظ کی بہترین ترتیب کا دوسرا نام ہے۔ یہاں الفاظ سائنسی زبان کی طرح صرف معلومات کی کنجی نہیں، بول چال کی زبان کی طرح محض کام چلاؤ، یہاں الفاظ کا اظہار تخلیقی ہے۔ یہ بھرپور تاثر دیتے ہیں، یہ ذہن کے دریچے کھولتے ہیں، فضا میں بے نام پل بناتے ہیں، اور زمان و مکاں کو اسیر کر لیتے ہیں، مگر رفتہ رفتہ ان میں وہی بات آجاتی ہے، جو ان صاف شدہ چاولوں میں ہوتی ہے، جن کا حیات بخش جوہر کھینچ لیا گیا ہو۔ اگر ادبی زبان بول چال کی زبان سے دور ہو جاتی ہے تو وہ کتنی ہی خوبصورت کیوں نہ دکھائی دے۔ اس کی مثال اُن کاغذی پھولوں کی سی ہے، جو آنکھوں کو تو بھلے معلوم ہوتے ہیں مگر خوشبو نہیں دیتے، نہ ان کے گرد آکر شہد کی مکھیاں بھنبھناتی ہیں۔ شاعری کی زبان نثر سے مختلف ہوتی ہے۔ شاعری تخلیقی اظہار ہے، نثر تعمیری۔ شاعری کی زبان تاثر عطا کرتی ہے، نثر کی علم۔ ایک متاثر کرتی ہے، دوسری قائل۔ بہرحال دونوں معیاری زبان کے دو پہلو ہیں، جو ایک دوسرے کو مدد دیتے ہیں اور ایک دوسرے کی کمی کو پورا کرتے ہیں۔

ایلیٹ نے شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کیا ہے۔ پہلی شاعر کی وہ آواز ہے، جب وہ اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے۔ دوسری جب وہ

ایک مجمع کو خطاب کرتا ہے۔ اور تیسری جب وہ کسی فرضی یا اصلی کردار کی زبان میں بولتا ہے۔ شاعر جب اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے، تو اگرچہ اس وقت بھی وہ یہی سماجی آلہ استعمال کرتا ہے، مگر ایک طرح سے اس وقت وہ دنیا سے کچھ بے تعلق سا ہو جاتا ہے۔ میرے نزدیک غزل کی زبان اسی پہلی آواز کی نمائندگی کرتی ہے۔ ہماری غزل چونکہ صرف دل کی واردات نہیں رہی، اس لیے اس کی زبان بھی صرف شاعر کی خود کلامی تک محدود نہیں رہی، بلکہ اس میں دوسری دونوں آوازوں کی لے بھی شامل ہو گئی ہے۔ یہ اچھا ہی ہوا، مگر غزل دراصل پہلی آواز کی ترجمان ہے۔ اس لیے دوسری اور تیسری آوازوں کی پوری پوری نمائندگی نہیں کر سکتی۔ غالب اور اقبال کا بڑا احسان یہ ہے کہ انھوں نے حدیثِ دلبری کو صحیفۂ کائنات بھی بنا دیا، مگر یہ صحیفہ مغل تصویروں کی طرح کا ہے۔ یہ اشاروں کا صحیفہ ہے اور ہم اسی پر تکیہ کیے بیٹھے نہیں رہ سکتے۔ نظم کی زبان، غزل کی زبان سے اس لیے مختلف ہونی چاہیے کہ نظم کا میدان بہت وسیع ہے۔ اس میں نثر کی تعمیری صلاحیت سے بھی کام لیا جا سکتا ہے اس میں اشارے کے بجائے صراحت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس میں شاعر کی دوسری اور تیسری آوازوں کی بھی گنجایش ہے اور پہلی آواز میں بھی اس طرح سنائی دے سکتی ہے کہ مختلف آوازیں مل کر ایک سنگیت بن جائیں، جو مسرت اور بصیرت کا خزانہ ہو۔

ایلیٹ ہی نے ایک اور جگہ کہا ہے کہ جس شاعر میں طباعی ہوتی ہے، وہ براہِ راست زندگی کی طرف جاتا ہے، جو شاعر تقلیدی اور خوشہ چین قسم کا ہوتا ہے وہ ادب کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اس بات کو اس طرح

سے بھی کہا جا سکتا ہے کہ پہلی قسم کا شاعر زندہ زبان استعمال کرتا ہے اور دوسری قسم کا کتابی۔ اردو شاعری کی زبان زیادہ تر کتابی ہے، اور اس کتابی زبان کا بڑا حصہ غزلوں پر مشتمل ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ میں میرؔ، سوداؔ، سوزؔ، دردؔ، جراتؔ، آتشؔ، ذوقؔ، داغؔ، حسرتؔ، آرزوؔ وغیرہ کو نظر انداز کر رہا ہوں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ان کے باوجود مجموعی طور پر غزل کی زبان جس طرح ناسخؔ، غالبؔ، اقبالؔ، فانیؔ سے متاثر ہوئی ہے، اس کی طرف اشارہ مقصود ہے۔

کتابی زبان کو ایک اور مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ ورڈس ورتھ نے اٹھارویں صدی کی انگریزی شاعری کی زبان کو مصنوعی کہا۔ اس کے رچاؤ اور پختگی میں زندگی کی کمی پائی، نثر اور نظم کے مروجہ امتیاز کو کم کر کے شاعری کی زبان کو بول چال کی زبان سے قریب لانا چاہا، خود اس نے اپنی نظموں میں اس کے تجربے بھی کیے، جن میں سے کچھ کامیاب ہیں کچھ ناکام۔ کولرج نے اس کے باغیانہ جوش کی اصلاح کی۔ مگر اس میں شک نہیں کہ ورڈس ورتھ نے دکھتی رگ پر انگلی رکھی تھی، اور اس کے اثر سے انگریزی شاعری کو نیا جذبہ، نئی توانائی، نئی زندگی، نیا لہجہ اور نیا اسلوب ملا۔ اس کی طاقت کا کیا راز ہے؟ ورڈس ورتھ نیچرل ہوتے ہوئے بھی مصنوعی ہے کیونکہ ادبی ہے مگر اس کی کوشش صحت مند ہے اور اس کے بڑے اچھے نتائج نکلے ہیں۔ ہمارے یہاں بھی حالیؔ سے اس قسم کی کوشش کا آغاز ہوتا ہے۔ ان کے یہاں بھی اس قسم کے اشارے ملتے ہیں:

صنعت پہ ہو فریفتہ عالم اگر تمام
ہاں سادگی سے آئیو اپنی نہ باز تو

مقدمۂ شعر و شاعری میں انھوں نے ملٹن کے ایک جملے سے مدد لے کر جو نظم کے موضوع پر اس کے ایک مضمون میں ملتا ہے، سادگی، اصلیت اور جوش پر زور بھی دیا ہے۔ مگر کیا ہم یہ ایمانداری سے کہہ سکتے ہیں کہ حالی کے نقطۂ نظر نے شاعری کی زبان سے متعلق ہمارا تصور یکسر بدل دیا ہے! اس میں شبہ نہیں کہ حالی کا گہرا اثر ہوا ہے مگر مجموعی طور پر نظم کی زبان میں ابھی تک کلاسیکی رنگ و آہنگ زیادہ ہے اور غزل کی زبان کا اس پر غلبہ مسلّم ہے۔

غزل کی زبان کا اثر ایک اور وجہ سے بھی گہرا ہے۔ اردو کے عام شاعر کا احساس چند بندھے ٹکے موضوعات ہی کا اظہار کر سکتا ہے۔ رومانی عشق، مبہم سی انسان دوستی، رواجی اخلاق، محدود نظریۂ علم، عشق کی عقل پر فوقیت، طبقاتی احساس، شہری مزاج، مخصوص مذہبی رنگ۔ یہاں میں صرف ان معنوں میں گفتگو نہیں کر رہا ہوں جن معنوں میں آزاد نے اردو شاعری کی زبان پر تنقید کی تھی اور نہ صرف ان معنوں میں جن میں فراق نے اردو میں قدیم ہندوستانی عناصر کی کمی کا ماتم کیا ہے، بلکہ میں تہذیبی فضا کے محدود ہونے کی بات کر رہا ہوں، جو جاگیردارانہ ذہن کی زیادہ غماز ہے، جسے سماجی تبدیلیوں کا پورا پورا احساس نہیں ہے اور جو تبدیلی پر ماتم زیادہ کرتا ہے، اُن کا خیر مقدم کم۔ جو ٹھہراؤ کا زیادہ قائل ہے، تعمیر کا کم اور جو ماضی کو بھی صرف ماضیٔ قریب تک ہی محدود سمجھتا ہے اور اس سے

دور جانے کو تیار نہیں۔

اس لیے میرے نزدیک نظم کی زبان، غزل کی زبان کے رچاؤ، اس کی اشاریت، اس کے تہذیبی میلانات، اس کی سماجی اور اخلاقی قدروں سے بلند ہو سکے، تو یہ اچھی بات ہوگی۔ نشتر کی تاثیر اور حسن سے انکار نہیں، مگر پھاوڑے کے دور میں، ہاتھ میں صرف نشتر لیے زندگی کے موکے کو سر نہیں کیا جا سکتا۔ نشتر کی ضرورت بھی رہے گی، مگر صرف نشتر پر فخر کرنے سے کام نہیں چلے گا۔

نظم کی زبان کی بنیاد بے شک بول چال کی زبان پر تو ہونی چاہیے، مگر چونکہ نظم ادب کی ایک شاخ ہے، اس لیے بول چال کی زبان کی بے پروائی اور بد نظمی اس کے نشیب و فراز اور اس کی جنسی معاملات میں بے جھجک بات چیت کو ایک ترتیب یا معیار کی چھلنی سے اس طرح گزرنا ہوگا کہ اس کا عام فہم، جاندار اور جذبے سے بھرپور حصہ سب کا سب آجائے، اور اس کی مخصوص اصطلاحیں، ناپختگی، اس کا سوقیانہ پن، اس کی چلتاؤ کُلنت نکل جائے۔ یہ چھلنی اتنی باریک نہیں ہونی چاہیے کہ اس میں صرف میدہ ہی چھن سکے، بلکہ اس کے سوراخ اتنے بڑے ضرور ہونے چاہئیں کہ ان سے چوکر کا خاصا حصہ بھی آٹے کے ساتھ نکل آئے اور اس طرح غذائیت کا اہتمام ہو سکے۔ اس زبان کو فارسی، عربی یا سنسکرت کی قواعد سے بھی تمام تر آزاد ہونا پڑے گا۔ آج ہم نثر میں ہندی الفاظ کے ساتھ فارسی الفاظ اضافت میں نہیں لاتے، لیکن قدما اس کا چنداں لحاظ نہیں رکھتے تھے۔ ہم فارسی کی وہ ترکیبیں استعمال کرتے ہیں جو صرف ایک محدود طبقہ جانتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ

ہماری بات عام اُردو داں نہیں سمجھ سکتا' جس کا فارسی کا علم نہ ہونے کے برابر ہے۔ غالب اور اقبال کی عظمت کا اعتراف اور احترام کرتے ہوئے ہمیں یہ کہنے میں تامل نہ ہونا چاہیے کہ آیندہ کے غالب و اقبال اس زبان کو بجنسہٖ استعمال کرنے پر قادر بھی ہوئے تو اُن کی بات بہت کم لوگ سمجھ سکیں گے۔ انھیں اپنی بات کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کے لیے بول چال کی اُردو کو بنیاد بنانا پڑے گا۔ گویا اس سلسلے میں وہ قدما کی روش اختیار کریں گے۔ اور یہ کوئی انوکھی بات نہیں ہوگی' ان سے پہلے بھی بہت سے لوگوں نے ماضیٔ قریب کو چھوڑ کر ماضیٔ بعید سے رشتہ جوڑا ہے۔

دوسرے ان شاعروں کو اپنی بات کہنے اور منوانے کے لیے اشاروں' کنایوں' جھلکیوں' حیرت ناک جلوؤں کے بجائے مسلسل اظہار' تعمیری اظہار' آغاز' وسط' انجام' گویا فارم کے ایک گہرے تصور کو اپنانا پڑے گا۔ اور اس لیے نظم کو ایک چھوٹی مثنوی یا مسدس یا چندیوں ہی سے مربوط بندوں سے آگے بڑھا کر بے قافیہ یا آزاد نظم کو اور ترقی دینا پڑے گی۔ اردو دنیا چونکہ قدامت پرست اور روایت پرست زیادہ ہے' اس لیے اس نے بے قافیہ یا آزاد نظم کی تحریک کے ساتھ اچھا سلوک نہیں کیا۔ جیسا کہ ایلیٹ نے کہا ہے آزاد نظم' فن کے قیود سے آزادی کا نام نہیں بلکہ فن کے ساتھ ایک تازہ اور دوسروں سے زیادہ گہری وفاداری کا نام ہے۔ یہ چند معمولی قیود سے آزادی اس لیے حاصل کرتی ہے کہ بعض گہری ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہو سکے۔ شاعری کی تیسری آواز کی مکمل نمایندگی بے قافیہ یا آزاد نظم ہی میں ہو سکتی ہے۔ ہماری مثنویوں میں

ہزاروں اشعار ملتے ہیں، مگر مصرعوں کی برابری اتنی ہی اکتا دینے والی ہوتی ہے جتنی اٹھارویں صدی کی باقاعدہ، ہموار، قدم ملا کر چلنے والی شاعری۔ جب ارکان کی برابری اکتا دینے والی اور خیال کو برابر برابر ٹکڑوں میں کاٹنے والی ہے، تو قافیے کی معمولی سی پابندی بھی ذہنی رَد پر بند باندھنے والی ہے۔ یہاں ردیف یا قافیے کو ترک کر دینے کا سوال نہیں ہے، نہ پابند شاعری کو ادب بدر کرنے کی تجویز۔ میں تو عظمت اللہ خاں کی طرح یہ کہنے کو ہرگز تیار نہیں کہ غزل کی گردن بے تکان مار دینا چاہیے۔ یہاں صرف زبان اور فن کے تصور میں توسیع کا سوال ہے۔ اگر ہمارے اصنافِ سخن پر سے قافیے، ردیف اور بحروں کی یہ آمریت کم ہو جائے جس کے شکنجے میں الفاظ کا گودا نکل جاتا ہے اور ہم ان کی ہڈیوں کی مالا بناتے رہتے ہیں، تو ہمیں تندیٔ صہبا کو اس لیے کم نہ کرنا پڑے گا کہ مبادا کہیں آبگینہ پگھل جائے، نہ خیالات پر اتنے بند باندھنے پڑیں گے، نہ اس کو ٹکڑوں پر بیش کرنے پر قناعت کرنی پڑے گی، نہ فن کی مجبوریوں کی وجہ سے کچھ سے کچھ ہو جائے گا، بلکہ اسے اپنی پوری تاثیر اور تیزی دکھانے کا موقع ملے گا۔

بے قافیہ اور آزاد نظم کی کوشش اور کامیاب ہوتی اگر اس کی بنیاد بول چال کی زبان پر قائم ہوتی۔ مگر نہ صرف اس کی بنیاد بول چال کی زبان پر نہیں رکھی گئی، بلکہ اس کے موضوعات بھی اکثر ایسے چُنے گئے جو عام زندگی کے موضوعات نہیں تھے۔ یہ کچھ مریض اور کج ذہنوں کی بے راہ روی کو چھپانے کے لیے ایک دبیز پردہ بن گئے۔ راشد کا ذہن اقبال کے ذہن سے مختلف ہے، مگر ان کی زبان اقبال سے کم فارسی آمیز نہیں ہے اور چونکہ

ان کے یہاں اقبال کی طرح ابلاغ کی کوشش نہیں ہے اس لیے اپنے ذہن کی الجھنوں کو سلجھانے کے لیے انھیں خاصی کاوشس کرنی پڑتی ہے۔ ماورا سے ایران میں اجنبی تک کے راشد میں خاصا فرق ہے۔ ایران میں اجنبی کا راشد اپنے تجربے کا بوجھ پھینک کر سبک دوش ہونا ہی نہیں چاہتا وہ کچھ کہنا بھی چاہتا ہے، اس لیے یہاں تراکیب کی طلسم بندی کم ہے، مگر چونکہ وہ اپنے خول سے نکلنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوا ہے۔ اس لیے وہ کتابی زبان کی پناہ لینے پر اب بھی مجبور ہے۔ میراجی اس لحاظ سے زیادہ کامیاب ہے۔ ان نظموں کو چھوڑ کر جن میں جنسی تجربے رمزیہ اسلوب میں بیان کیے گئے ہیں، وہ خاصی صاف ستھری زبان لکھتا ہے اور کلرک کا نغمۂ محبت جیسی نظموں میں وہ کامیاب بھی ہے اور موضوع سے انصاف کرنے والی زبان کے استعمال پر قادر بھی۔

راشد اور میراجی کی تو کچھ اپنی الجھنیں تھیں، جن سے وہ مجبور تھے، مگر سیاست کے شاعروں نے بھی ادبی بساط پر کچھ کم دھاندلی نہیں کی۔ اقبال کی زبان اور جوش کی زبان میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں، گو دونوں کے پیغام میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ اقبال بھی جوش کی طرح حال کے درد سے آگاہ ہیں، مگر ان کے نزدیک اس کا علاج ماضی کو یکسر نذرِ آتش کر دینے میں نہیں، ماضی سے صالح بنیادی قدریں لے کر، حال کی دلدل میں راستہ بنایا ہے۔ وہ جب کہتے ہیں کہ اہل نظر تازہ بستیاں آباد کریں گے، تو گو وہ بستیاں کوفہ و بغداد نہ ہوں گی۔ مگر ان میں کوفہ و بغداد نئے رنگ میں ہوں گے۔ جوش ماضی سے بیزار ہیں، اس کے باوجود ماضی کی زبان سے اس طرح چمٹے ہوئے ہیں کہ اگر کوئی کہے کہ

کافی عرصے سے ملاقات نہیں ہوئی، تو وہ تیوری پر بل ڈال کر
فرماتے ہیں کیا میدان سے ملاقات نہیں ہوئی؟ جوش زندگی کی ترجمانی
کے دعوے دار ہیں، مگر کتابی زبان لکھتے ہیں۔ اقبال ایلیٹ کے الفاظ میں
آریجنل شاعر ہیں، جوش خوشہ چین شاعر ہیں۔ جوش کے یہاں نئی زندگی
ایک نیا لبادہ ہے جس کے چاک سے جابجا پرانا پیراہن جھانکتا ہے۔
اسی طرح بعض ترقی پسند شعرا نے عوامی زبان یا عوامی موضوعات استعمال
کر کے غلطی نہیں کی، بلکہ یہ غلطی کی کہ انھوں نے ان موضوعات اور زبان
کو ایک تو چند سیاسی اور وقتی مقاصد کے لیے استعمال کیا، اس دھارے
کو جو اپنی موج میں بہہ رہا تھا، پشتے باندھ کر اسے اپنے نزدیک سیدھے
راستے پر ڈال دیا اور اس طرح اس کے حسن کو غارت کر دیا۔ دوسرے
انھوں نے کتابی ذہن کو عوامی زبان میں داخل کر کے ایسی شاعری کو
جنم دیا، جس میں سیاست کی بدصورتی تھی، اس کا ذہن تھا، جس میں
عوام کی زبان کا جھوک تھا، اس کا رس غائب ہو گیا تھا۔ عوامی شاعری
کتابوں، سیاسی دستاویزوں، پارٹی کے پروگرام میں شرکت ہی سے
نہیں ہوتی، ان کے باوجود بھی ہو سکتی ہے، بشرطیکہ شاعر اسی طرح
'عوام' بن جائے جس طرح فلابیر نے کہا تھا کہ میں مادام بواری ہوں، یا
جس طرح رومین رولاں نے کہا تھا کہ میں اینٹ (Annette) ہوں
اس کے لیے درس گاہوں اور دفتروں، ڈرائنگ روم اور پارٹی آفس میں
محصور ذہن کافی لچک دار نہ تھا۔ جوش اور چند ترقی پسندوں کی مثال
جنھوں نے سیاسی موضوعات پر پابند اسالیب میں طبع آزمائی کی یا آزاد
نظموں اور عوامی گیتوں کے پردے میں فارمولے کی شاعری کی، اس لیے

عبرت ناک ہے، کیونکہ کچھ لوگوں نے اس سے غلط نتیجہ بھی نکالا۔ انقلابی شاعری کے لیے جس ذہن کی ضرورت تھی، اس کے بجائے ان کے پاس باغیانہ ذہن تھا، اس کے لیے جس زبان کی ضرورت تھی اس کے لیے ان کے پاس زبان تھی جو مشاعرے کی مجلسی تفریح کے کام آسکتی تھی، ذہن میں روشنی نہیں کرسکتی تھی۔ اور اس کے تجربے بھی پوری ایمانداری سے نہیں کیے گئے۔ ان تجربوں کی کامیابی کے لیے ذہن کی ایک بتی بجھانی اور دوسری جلانی تھی۔ شہریت کی مصنوعی فضا اور اس کے پُرکار ذہن کی جگہ دیہات کی سادہ، بے جھجک اور معصوم فضا جذب کرنی تھی۔ یہ تجربہ اس لیے ناکام نہیں رہا کہ اس میں کامیابی کا امکان نہ تھا، بلکہ اس لیے کہ یہ ایمانداری سے نہیں کیا گیا اور یار لوگوں نے مزید تماشا یہ کیا کہ فصل ابھی بوئی گئی تھی کہ اس کا نیلام بھی ہو گیا۔

جدید ہندوستان میں تہذیبی سرگرمیوں کا جو احیا ہوا ہے، اسے کچھ لوگ خواہ کتنی ہی حقارت سے دیکھیں مگر یہ آزاد ہندوستان کی فطری کوشش ہے، اپنی بنیادوں کو استوار کرنے کی، اپنے آپ کو پانے کی، اپنے محدود، مصنوعی اور کاروباری ماحول میں، سارے ملک کے درد و داغ اور سوز و ساز کو سمو لینے کی۔ یہ تہذیب کے صحیح تصور تک پہنچنے کی کوشش ہے۔ یہ ادب کو تہذیب کے جامع تصور کے ذریعے سے فنونِ لطیفہ کے جاننے پہچاننے، آزمودہ تجربات اور بصیرتوں سے بھرپور، محنت، خدمت، دکھ اور دلاسے کے خزانوں سے مالا مال کرنے کی کوشش ہے۔ یہ مغرب کے اُن تجربوں سے جن کو خام ذہن کتابوں سے حاصل کرتے ہیں، کہیں زیادہ صحت مند ہے۔ اس تہذیبی بساط میں انسان دوستی کے، رواداری کے، کثرت اور وحدت کے

جو نقش اُبھرتے ہیں، وہ قومی سالمیت کے لیے ضروری ہیں۔ ان کے راستے سے مغرب کے تجربوں سے بھی صحیح معنی میں فائدہ اُٹھایا جاسکتا ہے۔

میں یہ نہیں مانتا کہ اُردو شاعری کی زبان بدیسی ہے، لیکن یہ ضرور مانتا ہوں کہ اردو شاعری کی زبان مجموعی طور پہ ہمارے دیس کے ایک محدود طبقے یعنی شمالی ہند کے شہروں کے متوسط طبقے کے فکر و ذہن کی نمایندگی کرتی ہے۔ میں یہ بھی مانتا ہوں کہ جس طرح جدید انگریزی شاعری ادبی ہوتے ہوئے بھی عام فہم ہے، اس طرح سے ہماری شاعری عام فہم نہیں ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ میں یہ بھی مانتا ہوں کہ ہماری زبان میں اس کی پوری صلاحیت موجود ہے کہ وہ ہماری پوری تہذیبی بساط کی آئینہ داری کرسکے۔ ہاں اس کے لیے ہمارے شاعروں کو، شاعری کی طاقت، فضیلت اور عظمت میں یقین اور اعتماد پیدا کرنا ہوگا۔ خونِ جگر مالِ تجارت ہو یا نہ ہو، اس سے قانونِ باغبانیٔ صحرا تو بہرحال لکھا جاتا رہے گا۔ اسے لاکھ صنعتی دور کی بے رحمی اور سنگ دلی سے سابقہ پڑے، وہ اس کے بے ستون سے جوئے شیر نکالتا ہی رہے گا، کیونکہ عشق کے امتحان کبھی ختم نہیں ہوتے، مگر اسے یہ فیصلہ ضرور کرنا پڑے گا کہ کیا وہ اپنے دور کی ترجمانی میں صرف حفظانِ صحت کے داروغہ کا فرض سرانجام دے دینے کو کافی سمجھتا ہے، یا بینڈ ماسٹر کی چمکتی ہوئی وردی اور اس کے گرد ہجوم سے مرعوب ہے یا اسے اپنی ناکامیوں اور نامرادیوں کا سماج سے انتقام اس طرح لینا ہے کہ ہر خوشۂ انگور کو کھٹا بتادے کیونکہ اس نے اسے چکھا نہیں ہے۔ اس کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ سردی میں کپکپاتے ہوئے بھی جشن کے چراغاں کی تابناکی پر وجد کرتا رہے یا کسی کے اشارے پر سرکاری اسکیموں کی

کامیابی کے راگ گائے۔ اُس کی وفاداری اپنی ذات سے، اپنے علاقے سے، اپنی برادری ہی سے نہیں، اس پورے ملک سے ہوگی جس کے جلوۂ صد رنگ میں اس کی بھی بہار ہے، جس کے چمن میں اس کے بھی پھول ہیں۔ وہ اگر قومی، جمہوری اور اجتماعی تصور کو اپنائے گا، تو اُسے فکروفن کے لیے لامحدود فضا ملے گی۔

میں نے نظم کی زبان کے سلسلے میں، زبان کے صحیح تصور، تہذیبی پس منظر، موضوعات، قومی نقطۂ نظر، عوامی بساط کا اس لیے ذکر کیا ہے کہ میرے خیال میں زبان کا تصور، ان چیزوں کے بغیر ناقص رہتا ہے۔ ان کے سہارے ہم آسانی سے نہ صرف اپنے دور کی نمایندگی میں کامیاب ہو سکتے ہیں، بلکہ آنے والوں کی راہ کے بھی بہت سے کانٹے نکال بھی سکتے ہیں۔ ہمیں الفاظ کی صحت اور غلطی کے معیار کو بدلنا ہوگا، مگر اس کے یہ معنی نہیں، کہ ہمارے معیار یکسر بدل جائیں گے۔ ہاں ان میں خاصی لچک ہوگی۔ ہمیں فارسی تراکیب کی بیساکھی کا اتنا سہارا لینے کی ضرورت نہ ہوگی کیوں کہ بیساکھیاں ایک حد تک اپنے پیروں میں طاقت کی کمی کا بھی ثبوت ہیں۔ ہمیں بحروں، قافیے، ردیف، مروجہ اصنافِ سخن کی شکنجہ بندی وغیرہ سے بھی خاصا آزاد ہونا پڑے گا۔ ہمیں نظم کو اس قابل بنانا پڑے گا کہ وہ ایک طرف دھرتی پر ہل چلاتے ہوئے کسان کے ذہن کی ترجمانی کر سکے، اور دوسری طرف اُن خلا کے سیاحوں کے ذہن کی عکاسی بھی، جو زمین کے حُسن کو کششِ ثقل سے آزاد ہو کر دیکھ رہے ہیں۔ اس کے لیے ہمارا موجودہ علم اور زبان کا محدود سرمایہ کافی نہ ہوگا، بلکہ بول چال کی زبان کی بنیاد کے ساتھ جدید علمی زبان سے بھی کہیں کہیں مدد لینی پڑے گی۔ خصوصاً ہندی

بحروں کی آزادی اور موسیقی کے علم دونوں سے اور زیادہ فائدہ اٹھانا پڑے گا۔

جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ جدید نظم اگر جدید ذہن کی عکاسی کرنے لگی، تو یہ اور بھی مشکل ہو جائے گی، وہ غلطی پر ہیں۔ یہ مشکل سہل پسند ذہن کے لیے ہے، اس ذہن کے لیے نہیں، جو ایک طرف اپنے تہذیبی سرمایے سے واقف ہے، دوسری طرف جدید علمی دنیا کے کارناموں سے بھی۔ جدید شاعری، مشکل اور مخصوص ہوتی ہے، تو وہ ایک محدود طبقے کی ذہنی تفریح یا اس کی الجھنوں اور نفسیاتی گرہوں کی طلسم بندی بن کے رہ جاتی ہے۔ یہ وہ منزل ہے جب شاعر سماج سے گھبرا کر اس کا حلقہ توڑ دیتا ہے اور اپنی ذات کو کائنات سمجھنے لگتا ہے۔ اردو شاعری کو نئے سرے سے کائنات کے اس حلقے میں داخل ہونا ہے جس میں سات میل گہرا سمندر اور لاکھوں کروڑوں میل دور ستارے شامل ہیں اور جس میں انسان آج ہلاکت کلی اور نجات ابدی کے دوراہے پر کھڑا ہے۔ اسے زبان سے ایک نیا عشق پیدا کرنا ہے، تاکہ وہ اس کی ہر ادا کو سمجھ سکے، اسے اپنی سرزمین پر اپنی جگہ بنانی ہے۔ اور اپنی سرزمین کے ہر رنگ و آہنگ سے لو لگانا ہے۔ اسے قدما کے تجربات سے فائدہ اٹھانا ہے۔ اسے میر کے ذہن کی تقلید نہیں کرنا ہے، بلکہ میر کو بھی جذب کرنا ہے۔ اسے سیاست، مذہب، جنس کی روح تک پہنچنا ہے اور انسانیت پر وہ اعتقاد اور اپنے مشن پر وہ اعتماد پیدا کرنا ہے جو نشتر بھی ہے، نجات بھی۔ غالب اور اقبال سے ہم بہت کچھ لے چکے۔ میر، نظیر، حالی سے ابھی بہت کچھ لے سکتے ہیں اور ہندی شاعری کے اس حصے سے بھی جس کے

اسرار میں ہماری تہذیب اور تاریخ کے کتنے ہی جگمگاتے مرقعے پوشیدہ ہیں۔ اس ضرورت کا احساس تو ہے، مگر یہ ابھی عام نہیں ہوا۔ اس لیے ہمیں اپنے اپنے گوشۂ عافیت کو چھوڑ کر اب میدان میں نکلنا چاہیے۔ کھلی ہوا میں کچھ چراغ بجھ جاتے ہیں، مگر کچھ اور نئے جلتے بھی ہیں۔ ہماری زبان اتنی جاندار ہے کہ وہ اب تک جس طرح مہذب زندگی کی ترجمانی کرتی رہی ہے، اسی طرح تہذیب کے ہر رقص کی بھی ترجمانی کر سکے گی۔ اس رقص کی طرف میلان شروع ہو گیا ہے۔ اب ہمارا فرض یہ ہے کہ اسے اور آگے بڑھائیں، حتیٰ کہ یہ ہمارا نمایندہ انداز بن جائے۔

غزل کا فن

غزل کے سلسلے میں پہلے اپنے دو شعر پڑھنے کی اجازت چاہتا ہوں:

غزل میں ذات بھی ہے اور کائنات بھی ہے
ہماری بات بھی ہے اور تمھاری بات بھی ہے

سرور اس کے اشارے داستانوں پر بھی بھاری ہیں
غزل میں جوہر ارباب فن کی آزمایش ہے

یعنی غزل میں ذاتی واردات کا بیان تو ہے ہی اس کے ساتھ کائنات بھی ذات کے حوالے سے موجود ہے۔ اس کے علاوہ غزل کا آرٹ اشاروں کا آرٹ ہے اور یہ اشارے بڑی بڑی داستانوں کو اپنے اندر سموئے ہوتے ہیں۔

غزل کی بے پناہ مقبولیت کی وجہ سے کچھ لوگ اس حقیقت سے چشم پوشی کرنے لگے ہیں کہ غزل ساری شاعری نہیں ہے اور نہ غزل کو ساری شاعری کی آبرو کہہ کر دل خوش کر لینا مناسب ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ غزل ہماری شاعری کی ایک اہم اور قابل قدر صنف ہے اور ہر دور میں زندگی کے حقائق کی عکاسی اپنے مخصوص انداز اور اسلوب میں کرتی رہی ہے۔ اسی اسلوب کو تغزل کہا گیا ہے۔

غزل فن یا آرٹ ہے بھی یا نہیں، اس پہلو پر بھی بحث ہوئی ہے۔ حالی تو صنف غزل کے خلاف ہرگز نہیں تھے۔ وہ غزل میں اصطلاح چاہتے تھے اور یہ اصلاح غزل کے موضوعات کے دائرے میں تھی۔ غزل کی ساخت اور ہیئت پر انھیں کوئی اعتراض نہیں تھا مگر غزل کی

ہیئت اور ساخت پر وحید الدین سلیم، عظمت اللہ خاں، جوش ملیح آبادی اور کلیم الدین احمد کے اعتراضات بنیادی ہیں۔ ان لوگوں کا اعتراض غزل کی ریزہ خیالی اور ریزہ کاری پر ہے۔ ان کے نزدیک ہر فن پارے میں مضمون کا تسلسل ضروری ہے اور ابتداء، وسط اور تکمیل کا احساس بھی۔ غزل چوں کہ منفرد اشعار کا ایک گلدستہ ہے اور اس کے فارم میں بھی ربط و تسلسل کی شرط نہیں ہے۔ اس لیے ان حضرات کے نزدیک غزل بے وقت کی راگنی ہے یا بقول کلیم الدین احمد نیم وحشیانہ شاعری۔ عظمت اللہ خاں نے تو یہاں تک کہ دیا تھا کہ اردو شاعری کی ترقی صرف اس صورت میں ہو سکتی ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف مار دی جائے۔ اس کے جواب میں ابواللیث صدیقی اور دوسرے حضرات نے غزل کے اشعار میں تسلسل تلاش کرنے کی سعی کی تھی۔ اس سلسلے میں حامد حسن قادری کا رویہ زیادہ دیانت داری پر مبنی تھا انھوں نے کہا تھا کہ غزل کے اشعار میں تسلسل قطعی ضروری نہیں ہے۔ غزل میں وحدت خیال کا سوال ہی نہیں ہے ہاں وحدت تاثر ہو بھی سکتی ہے اور نہیں بھی۔ غزل کے حامیوں نے فن کے فطری نظریے سے متاثر ہو کر ہائیکو سے اس کا قرب دریافت کیا مگر ہائیکو میں دو مختلف تصویریں بالآخر ایک تیسرے نقش کے ذریعہ سے ایک مجموعی تاثر پیش کرتی ہیں۔ غزل کے سلسلے میں یہ بات تسلیم کرلینی چاہیے کہ مغربی نظریۂ فن کے مطابق یہ فن پارہ ہو یا نہ ہو، مشرقی نظریۂ فن کے مطابق یہ بھی فن کا ایک روپ ہے اور اس میں بحر، قافیے اور ردیف کے ذریعے ذہن کی ایک خاص رو، کیفیات کے ایک خاص آہنگ، جذبات کی ایک خاص لے، ایک مخصوص فضا کی آئینہ بندی کی جاتی ہے۔ بحر ایک بساط عطا کرتی ہے۔ قافیہ اس بساط کی سطح پر تکرار اور توقع کے اصول کو ملحوظ رکھتے ہوئے ذہن کو ایک روشنی اور روح کو ایک بالیدگی عطا کرتا ہے اور ردیف حالت یا زمانے یا شرط کے ذریعہ سے اسے چستی اور چابکدستی عطا کرتی ہے۔ پہلے اس پر غور کیجیے کہ غزل میں مطلع کیوں ہوتا ہے یعنی شعر کے دونوں مصرعوں میں قافیے کا استعمال کیوں ضروری ہے۔ میر کی مشہور غزل کے مطلع کو ذہن میں رکھیے۔

اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں، کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

اگر غزل مطلع سے شروع نہ ہو تو سننے والے یا پڑھنے والے کے ذہن کی تربیت ان خطوط پر نہیں ہو سکتی جو غزل کا خاصہ ہیں اس لیے قدما نے غزل کے لیے مطلع کی شرط رکھی ہے۔ خواہ یہ کمزور ہی کیوں ہو۔ دوسری بات یہ ہے کہ اگرچہ بہت سے اساتذہ نے کئی مطلعوں

کی غزل بھی ہے مگر یہ قطعی ضروری نہیں ہے کیوں کہ پہلے مطلع کے بعد وہ صوتی نظام اور وہ موسیقی
جو غزل کے ساتھ مخصوص ہے سننے والے یا پڑھنے والے کے ذہن میں بس جاتی ہے اس کے بعد
دوسرے مصرعے کا قافیہ اس رو کو آگے بڑھانے کے لیے کافی ہے۔ وحید الدین سلیم اور دوسرے
نقادوں نے اس بات پر بہت زور دیا ہے کہ غزل کا شاعر قافیے کا غلام ہوتا ہے۔ وہ خیال کے مطابق
قافیہ نہیں لاتا بلکہ قافیے کے مطابق خیال لاتا ہے۔ یہ بات بھی جزوی صداقت رکھتی ہے۔ بات یہ
ہے کہ اساتذہ کی غزل زیادہ طویل نہیں ہوتی پھر اردو میں عربی کی طرح قوافی کافی تعداد میں مل جاتے
ہیں اس لیے اچھا شاعر ہر قافیہ نظم نہیں کرتا بلکہ اپنے خیال کے مطابق قافیے کا انتخاب کرتا ہے۔
امیر لکھنوی کے متعلق کہا گیا ہے کہ وہ ہر قافیہ نظم کرنے کی کوشش کرتے تھے اور وجہ یہ دیتے
تھے کہ شاید کسی وقت سند کی ضرورت پڑ جائے۔ یہ لغت نویسی کے لیے مفید ہو تو ہو شاعری کے
لیے قطعی ضروری ہے۔ چنانچہ قافیہ غزل کے فن میں بحر کے بعد مرکزی اہمیت رکھتا ہے مگر ہر
قافیہ نظم کرنا غزل کے آداب کے منافی ہے۔

جہاں تک ردیف کا تعلق ہے، ردیف تین یا چار لفظوں سے زیادہ پر مشتمل نہیں
ہونی چاہیے۔ شاہ نصیر کی غزلوں کو اسی لیے غزل کی شریعت میں کوئی اچھی جگہ نہیں دی گئی۔
بعض جدید شعرا کے یہاں لمبی ردیفیں، مثلاً منیر نیازی کے یہاں "تو میں نے دیکھا" یا جاں نثار
کے یہاں "ہم نہ کہتے تھے" فضا بندی کے لحاظ سے گوارا ہیں مگر ردیف کو آدھے یا پونے مصرعے
تک پھیلانا نہیں چاہیے۔

کہا جاتا ہے کہ روشنی کی رفتار ہموار بھی ہوتی ہے اور جست کی صورت میں بھی۔ غزل
اس دوسری صورت کو اختیار کرتی ہے۔ فراق نے جب غزل کو انتہاؤں کا سلسلہ کہا تھا تو اسی
معنی میں۔ اور اس سے یہ بات بھی نکلتی ہے کہ غزل کے سب اشعار یکساں معیار کے یا یکساں بلند
نہیں ہوتے۔ اچھی غزلوں کا انتخاب اور چیز ہے اور غزل کے منتخب اشعار کا معاملہ دوسرا ہے۔
میر جیسے خدائے سخن کی غزلوں میں بھی بلند و پست کے نمونے ملیں گے۔ اس کی نفسیاتی توجیہہ یہ
کی جا سکتی ہے کہ بجلی جو کچھ وقفے سے چمکتی ہے زیادہ متاثر کرتی ہے۔ بھرتی کے اشعار غزل کے
فن میں جائز ہیں۔ ان سے ہو کر ہی حالی کے الفاظ میں "حیرت ناک جلووں" پر نظر پڑتی ہے۔
غزل بہر حال زخمی غزال کی آہ یا تیر نیم کش یا محبوب سے باتیں کرنے کا نام ہے یعنی یہ
عشقیہ اور غنائی شاعری ہے۔ لیکن یہ عشق حقیقی بھی ہو سکتا ہے اور مجازی بھی۔ خدا سے بھی

محبوب سے بھی، کسی عقیدے یا کسی مسلک سے بھی یعنی مسئلہ نظارے کا نہیں نظر کا ہے۔ حسن کی معشوری بذات خود اہم نہیں، عاشق کے جذبے کی گرمی، سوز و گداز، کیفیت اور لطافت اہم ہے۔ غزل میں معاملہ بندی کو اہمیت دی گئی ہے اور جرأت اور مومن کی معاملہ بندی کو سراہا بھی گیا ہے۔ مگر ہمیں میر کی یہ بات یاد رکھنی چاہیے جو انھوں نے جرأت سے کہی تھی کہ "میاں! تم شعر کہنا کیا جانو۔ اپنی چوما چاٹی کہہ لیا کرو۔" غزل میں معاملات کا کھلا کھلا بیان مستحسن نہیں یہاں جنس اک شعلہ نہیں جنس کی آنچ کافی ہے اور وہ بھی رمز و ایما کے سہارے۔ اس لیے غالب کا یہ شعر غزل کا شعر ہے۔

اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ اک عالم گلستاں ہے

اور یہ شعر اگرچہ مشہور ہے مگر غزل کا اچھا شعر نہیں، اسی لیے لوگ صرف دوسرا مصرعہ پڑھتے ہیں۔

آنکھیں دکھلاتے ہو، جوبن تو دکھاؤ صاحب
وہ الگ باندھ کے رکھا ہے جو مال اچھا ہے

غزل گرچہ مسلسل اشعار کا مجموعہ نہیں، متفرق اشعار کا گلدستہ ہے مگر قدما کے یہاں اکثر قطعہ بند اشعار ملتے ہیں۔ میر اور غالب کے یہاں ایسی قطعہ بند غزلوں کی تعداد خاصی ہے۔

اساتذہ کے یہاں اگرچہ دو غزلے بلکہ سہ غزلے بھی ملتے ہیں مگر طویل غزلیں کم ہیں۔ یہ اس کا ثبوت ہے کہ طویل غزل مستحسن نہیں کیوں کہ ان میں قافیہ پیمائی زیادہ ہوجاتی ہے معنی آفرینی کی گنجائش کم ہی نکل پاتی ہے۔

ایک مثالی غزل میں مطلع کے ساتھ مقطع بھی ضروری ہے۔ یہاں شاعر کو بڑی آزادی ہے۔ اس میں شاعر تعلی بھی کرسکتا ہے اپنے حالات بھی بیان کرسکتا ہے اور کوئی خاص واقعہ بھی نظم کرسکتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ریختے کے تمھیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

غالب گر اس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں
حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

کوئی چھینٹا پڑے تو داغ کلکتے چلے جائیں
عظیم آباد میں ہم منتظر ساون کے بیٹھے ہیں

فانیؔ دکن میں آکے یہ عقدہ کھلا کہ ہم
ہندوستاں میں رہتے ہیں ہندوستاں سے دور

روز ہو جاتی ہے رویا میں زیارت حسرتؔ
آستانِ شہِ رزاق ہے زنداں کے قریب

اردو غزل پر فارسی کا اثر بہت گہرا ہے۔ مگر یہ فارسی کا چربہ نہیں یہ ہندستانی تہذیب کا ایک جلوۂ صد رنگ ہے۔ چنانچہ اس میں لوک گیتوں کی روایت، ہندستان کے موسم تیوہار، رسم و رواج، مجلسی اور تمدنی زندگی کے کتنے ہی نقوش محفوظ ہو گئے ہیں۔ یہ اشعار دیکھیے :

لپٹ جاتے ہیں وہ بجلی کے ڈر سے
الٰہی یہ گھٹا دو دن تو برسے

باغباں کلیاں ہوں ہلکے رنگ کی
بھیجنا ہیں ایک کمسن کے لیے

عجب عالم ہے موجِ برق کے پہلو میں بادل کا
تری اٹھی ہوئی سی آستیں معلوم ہوتی ہے

ننگِ محفل، مرا زندہ، مرا مردہ بھاری
کون اٹھاتا ہے مجھے کون بٹھاتا ہے مجھے

نے صید کماں میں ہے، نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

غزل میں ساحل، طوفان، بھنور، قفس، آشیاں، رند محتسب، صیاد کے تلازموں پر بہت سے اعتراضات کیے گئے ہیں۔ خواجہ منظور حسین نے اپنی کتاب اردو غزل کا خارجی روپ بہروپ میں واضح کیا ہے کہ ہماری سماجی اور سیاسی زندگی کے ہر موڑ اور ہر کروٹ کی تصویر ان تلازمات میں بھی مل جاتی ہے۔ فیض کی غزل میں زیادہ تر تلازمات، اشارات اور رموز پرانے ہیں مگر ان کے نئے مفاہیم ذہن فوراً قبول کرلیتا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ دراصل رموز ایما اور علائم کبھی پرانے نہیں ہوتے۔ ہاں ان کے استعمال میں کاری گری یا صناعی کے بجائے جذبے یا کیفیت کی کارفرمائی ہونی چاہیے۔ حالی نے مقدمے میں یہ صحیح مشورہ دیا تھا کہ اساتذہ کے کلام پر نظر ہونی چاہیے اور فیض نے اپنی تنقیدوں میں جا بجا اس کی طرف اشارہ کیا ہے کہ انھوں نے سودا اور دوسرے اساتذہ سے فن کے کتنے اسرار و رموز سیکھے۔

غزل کا فن روانی اور شیرینی چاہتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ شاعر ذوق کی طرح صرف سوتے ہوئے استعاروں یا محاوروں پر تکیہ کرے نسخۂ حمیدیہ کے غالب نے اس لیے ذوق کی بیچ بھائی شاعری سے روگردانی کی اور فکر کی جولانی کے لیے فارسی تراکیب کا سہارا لیا تاکہ وہ اپنے آئینے کو مانجھنے اور معنی کی صورت دکھانے کے لیے دیوان غالب تک پہنچ سکے۔ اقبال کو بھی یہی کرنا پڑا لیکن اہم بات یہ ہے کہ غالب کی طرح اقبال نے بھی غزل کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنایا۔ اقبال نے اگرچہ یہ کہا کہ غزل کی نہ کوئی زبان ہے نہ وہ زبان سے باخبر ہیں مگر انھوں نے غزل کے سارے آداب برتے۔ ہاں ان کا ایک اضافہ قابلِ ذکر ہے ان کے یہاں بال جبریل سے غیر مردف غزلوں کی تعداد بڑھتی جاتی ہے یہاں تک کہ ارمغان حجاز کے اردو حصے میں جو غزلیں ہیں وہ سب کی سب غیر مردف ہیں۔

غزل اردو کے سبھی شعراء نے لکھی، مگر جنھوں نے صرف غزل لکھی انھیں یک فنا کہا گیا۔

اردو غزل میں اہم نام ولی، میر، مصحفی، آتش، غالب، مومن، داغ، اقبال، حسرت، فانی، یگانہ، اصغر، جگر، فراق، فیض، ناصر کاظمی کے ہیں۔ اس فہرست میں اضافہ بھی کیا جاسکتا ہے۔

غزل میں تصوف، فلسفہ، اخلاق، سیاست سبھی سے کام لیا گیا ہے جو ممتاز صوفی تھے ان کا متصوفانہ کلام اکثر غزل کی لطافت نہیں رکھتا لیکن آتش اور غالب باقاعدہ صوفی نہ تھے مگر صوفیانہ کیفیات کا بیان ان کے یہاں شاعری اس لیے بن گیا کہ وہ بڑے شاعر تھے۔ ناسخ اخلاق نظم کرتے ہیں۔ اُستادِ فن ہیں مگر غزل کے اچھے شاعر نہیں۔ حالی کی جدید غزلیں ان کی قدیم غزلوں سے کمزور ہیں۔ فیض کی غزل میں سیاسی، مضامین کی فراوانی ہے مگر انھوں نے غزل کے آداب کو برتا ہے اس لیے ان کی اہمیت مسلم ہے۔ اقبال کی وہ غزلیں جو بال جبریل اور ضرب کلیم میں ملتی ہیں،

اکثر غزل کی زبان اور غزل کے انداز بیان کے مطابق ہیں مگر کہیں کہیں فلسفہ زیادہ ہے اور شعریت کم۔ اقبال کو اپنا پیام کچھ زیادہ ہی عزیز تھا۔

غزل کہنا بہت آسان ہے اور بہت مشکل بھی۔ میرے نزدیک مشاعروں کی مقررہ طرحوں سے غزل کو فائدہ بھی ہوا اور نقصان بھی۔ فائدہ تو یہ ہوا کہ قید کی حد میں آزادی کی حد بڑھانے کا رواج ہوا اور نقصان یہ کہ غزلیں صرف ذاتی واردات نہ رہیں مجلس آداب و اسالیب کی آئینہ دار بھی ہوگئیں۔ اس لیے جدید غزل میں طرحی غزلوں کی کمی ایک اچھا میلان ہے۔ ہاں اساتذہ کی زمینوں میں غزلیں برابر کہی جائیں گی۔

غزل بہرحال اپنی ہیئت کی وجہ سے پہچانی جاتی ہے۔ اس لیے آزاد غزل جیسے تجربوں کا کوئی جواز نہیں۔ اس کی زبان میں جو خاموش تبدیلی ہوئی ہے وہ اس کا ثبوت ہے کہ وہ ہر دور کی حسیت اور مزاج کی عکاسی کرسکتی ہے مگر یہ ہے اشارے کا آرٹ۔ غزل وہ نگارخانہ ہے جو MINIATURE PAINTING سے آراستہ ہے۔ آج ہندستان کی دوسری زبانوں میں غزل کی مقبولیت کی وجہ سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ غزل میں سب کچھ ہے۔ آج کا دور کسی منظم فلسفے، کسی مرتب فکر کے ریاض کے بجائے فوری کیفیات کے بیان کو ترجیح دیتا ہے کیوں کہ یہ شعور کی رو کا زیادہ خوگر ہوگیا ہے۔ یہ اپنی جگہ درست ہے مگر صراحت، وضاحت، ربط و تسلسل کی اہمیت اپنی جگہ ہے اس لیے غزل اپنے طور پر زندگی کی واردات اور کیفیات پیش کرتی رہے گی۔ اس کی زبان میں خاموش تبدیلی ہوتی رہے گی مگر اس کی ایمائی صلاحیت اور دروں بینی کی خصوصیت باقی رہے گی۔ ہاں اس کا تغزل نظم پر بھی اثر کرتا رہے گا۔ سوچنے کی بات ہے کہ جدید فارسی میں غزل کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ وہاں ماضی سے رشتہ کٹ گیا یہ رشتہ باقی رہنا چاہیے، مگر فن کے صرف اسی اسلوب اور اسی روپ کو خلاصۂ کائنات نہیں سمجھنا چاہیے۔ شیوۂ بتاں کی طرح فن کے بھی بہت سے دریچے ہیں۔ ہاں غزل کا دریچہ اب بھی حیات و کائنات کے اَن گنت جلوے دکھا سکتا ہے۔

چند اور باتوں کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ غزل کی زبان کا غزل کے فن سے گہرا تعلق ہے۔ اس زبان میں روانی، شیرینی، بے ساختگی (جو خاصے ریاض کا ثمرہ ہوسکتی ہے) ضروری ہے۔ موضوع کی رعایت سے الفاظ کا انتخاب ہوتا ہے لیکن یہ کہنا صحیح نہ ہوگا کہ غزل میں لَے کی اہمیت نغزِ ہندی سے زیادہ ہے۔ یعنی اچھی غزل وہ ہے جس میں ہندی الفاظ زیادہ ہوں فارسی تراکیب کی گنجائش بھی ہے، مگر اسی حد تک جس حد تک میر نے اپنے کلام میں یا غالب نے دیوان غالب میں

(نہ کہ نسخہ حمیدیہ والے اشعار میں) استعمال کی ہیں۔ اس معاملے میں اقبال کے اجتہاد کو تسلیم کرتے ہوئے بھی، انھیں سند نہیں سمجھنا چاہیے۔ اسی طرح آرزو لکھنوی کی غزلیں، غزل کا اچھا نمونہ ہیں مگر فارسی اضافتوں کو ترک کرنا، یا ہندی الفاظ سے پرہیز کرنا دونوں انتہا پسندی کی مثالیں ہیں۔ یہاں میر کے اس شعر پر غور کیجیے:

کچھ نہ دیکھا پھر بجز یک شعلۂ پُرپیچ و تاب
شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

پہلے مصرعے کا تقریباً نصف حصہ بجز یک شعلۂ پُرپیچ و تاب، دوسرے مصرعے کی سادگی اور روانی کی وجہ سے کھٹکتا ہی نہیں۔ میر سوز نے فارسی تراکیب سے اجتناب کیا، میر نے انھیں سلیقے سے برتا، آرزو نے فارسی تراکیب سے احتراز کیا۔ یگانہ نے حسبِ موقع ان سے کام لیا۔ یہی بات دونوں کی شاعری کا درجہ متعین کرنے میں معاون ہے۔

اساتذہ کے یہاں دیوان کی حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب شاعرانہ لحاظ سے قابلِ قدر نہیں۔ اس لیے دورِ حاضر میں اس کی پابندی ضروری نہیں سمجھی جاتی۔ کلام کی تاریخی ترتیب سے بہرحال شاعر کے فن کا ارتقا تو ظاہر ہوتا ہے۔ وہ غزلیں جن کے آخر میں کوئی مصوتا ہے ایک گونج پیدا کرتی ہیں اور ذہن دیر تک ان اصوات کے مزے لیتا ہے۔ ضروری ہے کہ غزل گائی جاسکے۔ یہ بہرحال غنائی شاعری ہے، گو اس صنف میں ہر موضوع پر غزل کے آداب کے مطابق اظہارِ خیال ہوسکتا ہے۔ اس کا کنایاتی دروبست، اس کا ایہام اس کی پہلوداری اس کی خوبیاں ہیں خامیاں نہیں۔ سیماب نے غلط نہیں کہا ہے۔

کہانی میری رودادِ جہاں معلوم ہوتی ہے
جو سنتا ہے اُسی کی داستاں معلوم ہوتی ہے

ہماری مشترک تہذیب اور اردو غزل

ہماری مشترک تہذیب، اس برصغیر میں، جنوبی ایشیا، جنوبی مشرقی ایشیا اور مغربی اور وسطی ایشیا کی تہذیبوں کے اختلاط سے عبارت ہے۔ اس کی تشکیل میں ہندستان کے قدیم باشندوں، دراوڑوں، آریا، یونانیوں، وسط ایشیا کے غارت گر قافلوں اور جنوبی ساحل مغربی ساحل اور شمال مغرب سے مسلمانوں کی آمد کا اثر اور نفوذ کارفرما ہے۔ اس کی خصوصیت یہ ہے کہ ہندستان کی پوری تاریخ کی وارث ہے اور قدیم ہندستان کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے، ہندستان کی تاریخ کے ارتقا، ہندستانی مزاج کے رچاؤ اور اس کی جذب و انجذاب کی صلاحیت پر اصرار کرتی ہے۔ یہ ہمارے ازمنۂ وسطیٰ کو بھولنا یا نظرانداز کرنا، یا حرفِ غلط کی طرح مٹانا نہیں چاہتی۔ اس کی امین اور آئینہ دار ہے اور یہ مغربی تہذیب کو بھی، مارکس کے الفاظ میں، تاریخ کا ایک آلہ سمجھتے ہوئے، اس سے متاثر ہے اور اس کے لیے اپنی آغوش وا رکھتی ہے۔ یہ مشترک تہذیب تصوف کے ایک زریں اصول کے مطابق وحدت اور کثرت دونوں پر نہ صرف نظر رکھتی ہے بلکہ ان پر اصرار بھی کرتی ہے۔ یعنی ایک بنیادی وحدت اور اس وحدت میں ایک رنگا رنگ، پہلودار، اپنے ہر ذرے میں آفتاب کی تابانی لیے ہوئے کثرت کو زبان سے ہی نہیں، دل سے بھی تسلیم کرتی ہے۔ اس تہذیب کی مظہر ہماری بہت سی قومی زبانیں ہیں مگر ان میں اردو کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ نہ تو یہ صرف ایک یا دو ریاستوں کے حدود میں مقید ہے نہ ایک مذہبی گروہ کے ماننے والوں میں، بلکہ خدا کے گھر کی طرح اس کی بہت سی ریاستوں میں بستیاں ہیں اور اس کے بولنے والے یا اس کے سمجھنے والے کشمیر سے کنیا کماری تک اور کلکتے سے کچھ

تک پھیلے ہوئے ہیں یہ وہ زبان ہے جس میں ایشیائی کرنیں دوسری زبانوں سے زیادہ جلوہ گر ہیں اور جو کسی سایۂ دیوار میں آرام کی جویا نہیں بلکہ زندگی کی کڑی دھوپ میں اپنے خون پسینے سے کاروبار شوق کی توسیع کرتی رہی ہے اور رنج و راحت اور سختی و سُستی کو ہموار کرنے میں لگی رہی ہے۔

ہندستانی تہذیب کے جلوۂ صد رنگ میں اُردو زبان و ادب کے آئینہ خانے کے نقش و نگار اور ان کی جامعیت اور معنویت کا سب سے اچھا صحیفہ غالب کی ایک غزل میں ملتا ہے۔ اور یہ غزل کا ایک منشور بھی ہے:

ہے رنگِ لالہ و گُل و نسریں جُدا جُدا	ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے
سر پائے خم پہ چاہیے ہنگامِ بے خودی	رو سوئے قبلہ وقتِ مناجات چاہیے
یعنی بحسبِ گردشِ پیمانۂ صفات	عارف ہمیشہ مستِ مئے ذات چاہیے

ہماری مشترک تہذیب میں مستیِ اندیشہ ہائے افلاکی کے ساتھ زمین کے ہنگاموں کو سہل کرنے کے آداب بھی ہیں۔ اسی لیے شروع سے اس میں خدا، کائنات، انسان اور سب کے آپس میں رشتے کی جستجو ملتی ہے، اس میں صوفیوں اور سنتوں کے اثر سے روح کا نغمہ اور دُنیا کی جنت میں جسم کی دلفریبی آج بھی نظر آتی ہے۔ اس میں بازار، خانقاہ و دربار، تینوں تہذیبی اداروں کے نقوش ثبت ہیں۔ اس میں جلن، اجزا میں کُل کی جستجو، ظاہر میں باطن کی تلاش، فکر کی پرواز اور نشیمن کی تلاش: تسبیحی کا عکس ہے۔ اس میں کھیتوں، کھلیانوں، چٹیل میدانوں، سربفلک پہاڑوں، پُرشکوہ دریاؤں اور نرم خرام ندیوں، گلشنِ کشمیر اور دکن کی دُلاری، سبھی کے جلوے ہیں۔

یہ جلوے نظم میں ربط و تنظیم، وضاحت اور صراحت، حقیقت نگاری اور جزئیات نگاری لیے ہوئے ہیں۔ مگر غزل میں جو اشاروں کا آرٹ ہے، جس میں مشاہدۂ حق کو بھی بادہ و ساغر کہے بغیر نہیں بنتی، جو بقول فراق انتہاؤں کا سلسلہ ہے، جو گنجینۂ معنی کا طلسم ہے۔ جو حدیثِ دلبری بھی ہے اور صحیفۂ کائنات بھی۔ جو اپنی عبارت، اشارت اور ادا کے اعتبار سے غالب کے محبوب کی طرح ہے۔

اس مشترکہ تہذیب نے، اور اس کے شاندار اور طرحدار مظہر اردو زبان نے صرف عبادت DEVOTIONAL کی شاعری نہیں کی بلکہ زندگی کی خوشیوں اور نامرادیوں، فتح و شکست، ولولے اور مایوسی، محبت اور نفرت، رشک، خدمت، وفا اور جفا، اخلاق اور اس سے روگردانی، رہبری اور رہزنی، ساحل و طوفان، مر مر کر جینے اور جیتے جی مر رہنے کی شاعری بھی کی ہے۔ غزل ہماری ساری شاعری نہیں ہے، مگر ہماری شاعری کا عطر ضرور ہے۔ صرف غزل پر نظم کو نہ رکھنا یا غزل کو ناٹ

باہر قرار دینا، دونوں آداب سخن فہمی کے منافی ہیں۔
دنیا کی ہر زبان میں مذہبی شاعری کا رول بہت نمایاں رہا ہے۔ مذہبی شاعری برابر ہوتی رہے گی، مگر جیسے جیسے زندگی سادگی سے پیچیدگی کی طرف اور سماج ابھرے جن سے تہ داری اور پہلوداری کی طرف بڑھے گا، دنیوی شاعری کی لے بھی بڑھے گی۔ اردو شاعری سرسید کے اس قول کی تفسیر کہی جا سکتی ہے کہ دین چھوڑنے سے دنیا نہیں جاتی مگر دنیا کے چھوڑنے سے دین بھی جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری شاید دوسری ہم عصر ہندستانی زبانوں سے زیادہ دنیا اور امور دنیا کا پاس رکھتی ہے یا آج کی اصطلاح میں زیادہ سیکولر ہے۔ آخر کوئی تو وجہ ہے کہ آج جب آزاد ہندستان میں اردو اپنا حق مانگ رہی ہے، اردو ادب، غزل کے اشعار کے ذریعہ سے، مجالس قانون ساز میں، حکومت کے ایوانوں میں، عوامی جلسوں اور تقریروں میں، دفتروں کے مباحث میں، مزدوروں کی مانگوں میں، اپنا مافی الضمیر بیان کرتی ہے بڑی بڑی داستانوں کو چند اشاروں میں بیان کر دیتی ہے اور مسرت کے ساتھ بصیرت کے خزانے لٹا دیتی ہے۔ یہاں میں دو مثالیں دینا چاہتا ہوں۔ ۱۹۴۷ء میں یوپی میں کانگریس کی حکومت پہلی دفعہ قائم ہوئی۔ مسز پنڈت وزیر صحت تھیں۔ شاہ جہاں پور کے ایک ممبر نے ان سے وہاں کے اسپتال کی ناگفتہ بہ حالت کے متعلق استفسار کیا۔ محترمہ نے کہا حکومت کو علم نہیں ہے۔ ممبر نے ضمنی سوالات کیے جن میں مسئلے پر کچھ روشنی ڈالی۔ وزیر نے ایک بے نیازی کے ساتھ کہا۔ حکومت اس کا نوٹس چاہتی ہے۔ اس پر پھر کر ممبر نے جو شعر پڑھا وہ آج بھی ہمارے ارباب اقتدار پر صادق آتا ہے:

تم کو آشفتہ مزاجوں کی خبر سے کیا کام
تم سنبھالا کرو بیٹھے ہوئے گیسو اپنے

اب حال کے واقعات کے سلسلے میں داغ کی غزل کا ایک شعر سنیے۔

خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو گیا
جھوٹی قسم سے آپ کا ایمان تو گیا

پارلیمنٹ کا ایک واقعہ یاد آتا ہے جو مرحوم سعادت علی خاں نے مجھے سنایا تھا۔
سی۔ ڈی۔ دیشمکھ نے وزارت سے استعفا دے دیا تھا اور پارلیمنٹ میں جواہر لال نہرو پر یہ الزام لگایا تھا کہ وہ عامرانہ طریق کار برت رہے ہیں۔ اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے انھوں نے احسان دانش کا ایک شعر بھی پڑھا تھا، اپنی جوابی تقریر میں جواہر لال نہرو نے ان الزامات کا تفصیل

سے جواب دیا اور آخر میں اکبر کا یہ شعر پڑھا:

ہم آہ بھی کرتے ہیں تو ہو جاتے ہیں بدنام
وہ قتل بھی کرتے ہیں تو چرچا نہیں ہوتا

آزاد ہندستان کا تجربہ یہ ہے کہ اگرچہ اردو زبان کے ساتھ انصاف نہیں ہوا ہے اور اس کے جائز حقوق ابھی تک اسے نہیں ملے ہیں، مگر اردو کا ادب پہلے سے زیادہ مقبول ہے (خواہ دیوناگری رسم خط کے ذریعے سے ہی)، اور آج اردو ادب کا جادو سر پر چڑھ کر بول رہا ہے۔ اردو دوستوں کی قدرتی خواہش یہ ہے کہ زبان کو ترقی کرنے کا موقع ملے اور اس کے چلن اور تعلیم میں سہولتیں ہوں تاکہ ادب کو اس کی جڑوں سے توانائی ملے اور اس ادب کے دلدادہ اپنی شخصیت کے پورے قد کو پہنچ سکیں ہیزلٹ نے کہا تھا:

> TO FIND THE BEST IN EACH CLASS INFERS A HIGHER DEGREE OF TASTE. TO REJECT THE CLASS IS ONLY A NEGATION OF TASTE. FOR DIFFERENT CLASSES DO NOT INTERFERE WITH ONE ANTOHER'

"ہر طبقے میں یا قسم میں یا درجے میں بہترین کو جاننا، ایک اعلیٰ درجے کا ذوق ظاہر کرتا ہے۔ اس طبقے یا درجے کو رد کرنا، ذوق کے منافی بات ہے، کیوں کہ مختلف درجے یک دوسرے کی راہ میں حایل نہیں ہوتے۔"

ادب اور سیاست ایک ہی دنیا کے باسی ہیں۔ سیاست کے حقیقی معنی زندگی کرنے کے ہیں۔ حکومتوں کے عروج و زوال کے نہیں۔ زندگی کرنے میں شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن دونوں کے مرحلے آتے ہیں۔ غزل یوں تو عشق کی زبانی حسن کی داستان ہے مگر اس میں آرائش خم کاکل کے ساتھ اندیشہ ہائے دور دراز بھی ہیں چنانچہ صرف عشق ہی شاعری نہیں۔ خوف، نفرت، تحقیر، امید، محبت، حیرت بھی شاعری کے موضوع ہیں۔ اور غزل میں کاروبار دنیا اور اس کے سارے نشیب و فراز مل جاتے ہیں۔ غزل اردو شاعری کی سب سے سیکولر سب سے زیادہ آدمیت اور انسانیت کی مظہر، آدمی میں شیطان اور فرشتے، مومن اور کافر، قدامت پسند اور جدید، مقامی اور آفاقی عناصر سبھی کی جلوہ گاہ ہے۔ میں یہاں ان اشعار کا حوالہ نہیں دوں گا، جن میں ہندستان کی تاریخ اس

کے فطری مناظر، اس کے موسم، اس کے تیوہار، اس کے رسم ورواج، اس کی لذتِ کام و دہن، اس کے اسباب دلبری و عشوہ گری، اس کے زخموں اور ان زخموں کی چارہ گری کا بیان ہے۔ یہ سب کچھ نظموں میں زیادہ صراحت سے بیان ہوا ہے، مگر اس مشترکہ تہذیب کی روح، اس کے عقیدے، اس کی فضا، اس کے مزاج، اس کی میانہ روی اور اعتدال پسندی، اس کی انسان دوستی، اس کی شائستگی، اس کی مجلسی تہذیب، اس کی محبت اور نفرت، اس کا رجز اور اس کی طنز کی کاٹ کی طرف چند اشعار کی مدد سے اشارہ کروں گا۔ میر کہتے ہیں

لے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد
کھاؤ کسی کا تیر کسی کے شکار ہو

ہم نہ کہتے تھے کہ مت دیر و حرم کی راہ چل
اب یہ جھگڑا حشر تک شیخ و برہمن میں رہا

مسجد ایسی بھری بھری کب تھی
میکدہ اک جہان ہے گویا

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا یہ مگر قابلِ دیدار نہ تھا

غالب کے یہ اشعار دیکھیے ؎

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

نہیں کچھ سبحہ و زنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

تماشائے گلشن تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہ گار ہیں ہم

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو منظور تنک ظرفی منصور نہیں

جبکہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

اقبال یوں غزل سرا ہوتے ہیں ؂

اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوال آدم خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا

عروج آدم خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہ کامل نہ بن جائے

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن
ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد

شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی
رہ گئے صوفی و ملا کے غلام اے ساقی

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

فانی کہتے ہیں ؎

ہے منعِ راہِ عشق میں دیر و حرم کا ہوش
یعنی کہاں سے پاس ہے منزل کہاں سے دور

تو کہاں ہے کہ تری راہ میں یہ کعبہ و دیر
نقش بن جاتے ہیں منزل نہیں ہونے پاتے

حرم و دیر کی گلیوں میں پڑے پھرتے ہیں
بزمِ رنداں میں جو شامل نہیں ہونے پاتے

صدر الدین آزردہ کا ایک شعر ہے ؎

کامل اس فرقۂ زہاد سے اٹھا نہ کوئی
کچھ ہوئے بھی تو یہ رندانِ قدح خوار ہوئے

اقبال سہیل کہتے ہیں ؎

پہنچی یہاں بھی شیخ و برہمن کی کشمکش
اب میکدہ بھی سیر کے قابل نہیں رہا

یگانہ کا ایک مشہور شعر ہے ؎

بتوں کو دیکھ کے سب نے خدا کو پہچانا
خدا کے گھر تو کوئی بندۂ خدا نہ گیا

میں یہ نہیں کہتا کہ غزل میں مذہبی شاعری نہیں ہے، مگر اردو غزل تصوف کے اثر سے اور انسان دوستی کے جذبے میں سرشار رواداری، انسان دوستی، سچی روحانیت کی علمبردار ہے۔ اس نے ہماری زندگی کے ہر پہلو کی عکاسی کی ہے۔ شاعری اور سیاست کے اس امتزاج کو بینی نرائن موزون کے اس شعر میں دیکھئے جو سراج الدولہ کے متعلق ہے۔

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

میرے علی گڑھ کے استاد خواجہ منظور حسین کی کتاب "اردو غزل کا خارجی روپ بہروپ" جو پاکستان سے حال میں شائع ہوئی ہے، اس سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ انھوں نے مثالوں سے واضح کیا ہے کہ ستم گر، رقیب، چارہ گر، قفس، آشیاں، طوفان، موج، زنجیر، زنداں، ساحل، وفا، جفا کی اصطلاحیں، عشق کے مثلث یا روایتی احساس کی ترجمان نہیں، اپنے اندر ہماری سیاسی اور سماجی زندگی کی ایک بصیرت افروز تصویر بھی رکھتی ہیں۔

شاعر ہمیشہ چاہیے پر نظر نہیں رکھتا اس کی توجہ "ہے" پر مرکوز زیادہ رہتی ہے۔
ذرا ان اشعار پر غور کیجئے ؎

۱۔ یاران تیز گام نے محمل کو جالیا
ہم محو نالۂ جرس کارواں رہے (حالیؔ)

۲۔ قید کی حد میں بڑھائی ہم نے آزادی کی حد
یوں دئے جھٹکے کہ حلقے کھنچ گئے زنجیر کے (آرزوؔ)

۳۔ شب کو زنداں میں مرا سر پھوڑنا اچھا ہوا
کچھ نہ کچھ تو روشنی آنے لگی دیوار سے (ثاقبؔ)

۴۔ باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو مرے
۵۔ جن پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے (ثاقبؔ)

زمانہ بڑے شوق سے سن رہا تھا
ہمیں سو گئے داستاں کہتے کہتے (ثاقب)

اردو جس مشترک تہذیب کی ترجمان اور وارث ہے، وہ دیہات سے زیادہ شہر کی متمدن، شائستہ، رنگین اور آدابِ مجلسی کی مظہر زندگی کی عکاسی کرتی ہے۔ اس طرزِ زندگی پر آزاد ہندستان کے بدستوں نے انگلیاں اٹھائیں اور سمپورنانند نے تو اسے "قورمے اور کباب کا آدرش" بھی کہا، مگر ذرا سوچیے تو کہ ساری دنیا میں زندگی دیہات سے شہر کی طرف سفر کی داستان ہے اور اس میلان کو بدلا نہیں جا سکتا۔ ہاں آج کے غدار شہروں کے بجائے چھوٹے، صاف ستھرے اور فطرت سے قریب شہروں کی ضرورت پر زور دیا جانے لگا ہے۔ قصباتی اور چھوٹے شہروں کی تہذیب میں فطرت سے دوری نہیں ہے اور آج کے بڑے شہروں کی سی تنہائی اور بیگانگی بھی نہیں۔ ان میں ایک دوسرے کے دکھ درد میں شریک ہونے، راستے میں چلتے ہوئے ادھر اُدھر نظر ڈالنے اور کسی رنگین منظر سے لطف اندوز ہونے کی گنجائش ہے۔ اس میں یارانِ سرِ پل بھی مل جاتے ہیں اور مسجد کے زیرِ سایہ خرابات بھی۔ اس میں دلّی کے گلی کوچوں کے اوراقِ مصوّر، غزالانِ لکھنؤ اور کلکتے کے بتانِ خود آرا کی جھلک بھی ہے اور ان مجلسوں کی بھی جن کے متعلق شاعر کہتا ہے ؎

آئے بھی لوگ بیٹھے بھی اٹھ بھی کھڑے ہوئے
میں جا ہی ڈھونڈتا تیری محفل میں رہ گیا

شمالی ہند کی برسات کی آمد، حسرتؔ کے اس شعر میں دیکھیے ؎

گھٹا اٹھی ہے کالی اور کالی ہوتی جاتی ہے — صراحی جو بھری جاتی ہے خالی ہوتی جاتی ہے
برق کو ابر کے دامن میں چھپا دیکھا ہے — ہم نے اس شوخ کو مجبورِ حیا دیکھا ہے
(حسرت)

لپٹ جاتے ہیں وہ بجلی کے ڈر سے
الٰہی یہ گھٹا دو دن تو برسے

اور میرؔ کے اس شعر کو تو میں اکثر دہراتا رہتا ہوں۔

چلتے ہو تو چمن کو چلیے، کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے

غزل ہماری تہذیب کی یہ تصویریں بھی اپنے جامِ جہاں نما میں رکھتی ہے

اگری کا ہے گماں اس پہ ملاگیری کا
رنگ لایا ہے دوپٹہ ترا میلا ہو کر

خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

روٹیاں کون پکائے ترے سارے گھر کی
لے بُوا کون نکلوائے پلیتھن اپنا

ہماری مشترک تہذیب کی وہ قدریں، جو اس کی عوامی، جمہوری اور اخلاقی جہت کو ظاہر کرتی ہیں، ان اشعار میں دیکھیے ؎

ہم نے چاہا تھا کہ فریاد کریں حاکم سے
وہ بھی کم بخت ترا چاہنے والا نکلا (نظیر)

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے (غالب)

قریب ہے یارو روزِ محشر چھپے گا کُشتوں کا خون کیونکر
جو چپ رہے گی زبانِ خنجر، لہو پکارے گا آستیں کا (میر)

آہ تا چند رہے خانقہ و مسجد میں
ایک تو صبح گلستاں میں بھی شام کرو (میر)

موج نے ڈوبنے والوں کو بہت کچھ پلٹا
رُخ مگر جانبِ ساحل نہیں ہونے پاتے (فانی)

ہڈیاں ہیں کئی لپٹی ہوئی زنجیروں میں
لیے جاتے ہیں جنازہ ترے دیوانے کا

فصلِ گُل آئی یا اجل آئی کیوں درِ زنداں کھلتا ہے
کیا کوئی وحشی اور آ پہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

اردو غزل نے طنز اور ہجو ملیح سے بڑا کام لیا ہے۔ غزل میں خطابت کی گنجائش نہیں۔ یہاں تلوار کی نہیں نشتر کی کارفرمائی ہے۔ یہاں ہیجانی، پُرشور، تندلے، اعلان۔ فرمان۔ فتوے کا سوال نہیں۔ نرم و نازک الفاظ گمبھیر لہجے، پُرسوز لَے کی حکمرانی ہے۔ اسی وجہ سے ظلم و جبر پر اس کی ہلکی، لطیف، دل میں اُتر جانے اور ذہن میں چراغاں کرنے والی ادا اچھی اچھی نظموں کی پکار، للکار اور جھنکار سے زیادہ وقیع ہو جاتی ہے۔ اس طرح ادب زندگی بن کر زیست کے ان گنت لمحوں میں کائنات کی جھلکیاں دکھاتا رہتا ہے۔

چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

خرد کا نام جنوں پڑ گیا، جنوں، کا خرد
جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

اس سلیقے سے کیا ذبح کردمن اُن کا
خونِ عشاق سے گلنار نہ ہونے پایا

۱۸۵۷ء کے شہیدوں کو خراجِ تحسین اس شعر میں ملاحظہ کیجیے ؎

اک خونچکاں کفن میں بھی لاکھوں بناؤ ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حُور کی

افسردگیٔ سوختہ جاناں ہے قہر میرؔ
دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مُرغ قبلہ نما آشیانے میں

موجودہ دَور کی کاروباری ذہنیت، زمانہ سازی اور فسادات کی گرم بازاری پر یہ طنز ملاحظہ کیجیے ؎

ہم ہیں متاعِ کوچہ و بازار کی طرح
اُٹھتی ہے ہر نگاہ خریدار کی طرح (مجروح)

جانے کس سمت چلوں، کون سے رُخ مُڑ جاؤں
مجھ سے مت مل کہ زمانے کی ہواؤں میں بھی (مظہر امام)

آگ کے شعلوں سے سارا شہر روشن ہو گیا
ہو مُبارک آرزوئے خار و خس پُوری ہوئی (شہریار)

حال میں ہندوستان کی سیاسی بساط پر جو کچھ ہوا ہے، اُن کے متعلق فانی کے یہ اشعار دیکھیے (فانی کا انتقال ۱۹۴۱ء میں ہوا تھا۔) شاعر صرف ماضی اور حال کی ترجمانی نہیں کرتا مستقبل کا اشاریہ بھی ہوتا ہے۔

کچھ ادائیں ہیں جنھیں قتلِ عبث ہے منظور
کچھ سزائیں ہیں جو ملتی ہیں خطا سے پہلے
دو گھڑی کے لیے میزانِ عدالت ٹھہرے
کچھ مجھے حشر میں کہنا ہے خدا سے پہلے

غزل ہماری مشترک تہذیب کی روحانی، جمالیاتی اور سماجی حیثیت کی ترجمان بھی ہے۔ شارح بھی، مفسّر بھی اور نقّاد بھی۔

میرا ایک شعر ہے ؎

سرورؔ اس کے اشارے داستانوں پر بھی بھاری ہیں
غزل میں جوہر اربابِ فن کی آزمائش ہے

اُردو شاعری میں انسان کا تصوّر

مجھے اس بات کا احساس ہے کہ شاعری میں کسی تصور کا جائزہ اتنا آسان نہیں ہوتا جتنا بعض علوم میں ہوتا ہے کیوں کہ شاعری کو کسی دو اور دو چار کے فارمولے میں مقید نہیں کیا جاسکتا۔ مجھے یہ بھی احساس ہے کہ انگریزی لفظ MAN کے لیے اردو میں آدمی اور انسان دونوں لفظ استعمال ہوتے ہیں اس لیے اس مقالے میں آدمی اور انسان دونوں کے متعلق اردو شاعری میں جو خیالات یا تصورات ملتے ہیں ان کا ایک جائزہ لے کر یہ دکھانا مقصود ہے کہ ہماری شاعری نے تاریخ کے ہر موڑ پر ذہنی فضا کا ساتھ دیا ہے ور ہماری قدیم اور جدید شاعری میں انسان اور آدمی دونوں کی بھرپور عکاسی ہوئی ہے۔ اس مقالے کا مقصد اچھے اور برُے، وسیع یا محدود مفاہیم کی درجہ بندی کرنا نہیں ہے بلکہ ان کی اہمیت اور معنویت کی طرف توجہ دلانا ہے۔

اب یہ بات بھی واضح ہوتی جارہی ہے کہ شعروادب کا مقصد کسی فلسفے کی اشاعت، کسی نظریۂ اخلاق کی علمبرداری، کسی سیاسی آئیڈیالوجی کا پرچار یا کسی مذہبی نظام فکر کی تبلیغ نہیں ہے۔ شاعر اپنی مخصوص بصیرت اپنے انفرادی شعور، نفسیاتی میلانات، تہذیبی بنیاد، اور سماجی اثرات کی بنا پر شاعری میں محسوس خیال پیش کرتا ہے۔ یہ محسوس خیال اس کے تخیل اور اس کے گرد وپیش کی دُنیا کے ایک دوسرے سے متصادم ہونے یا ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے وجود میں آتا ہے۔ کچھ لوگ سمجھتے ہیں کہ گرد وپیش کی دنیا کا شعور یہاں زیادہ اہم ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ تخیل جس میں شعور اور لاشعور، جنسی جبلتیں ور نفسیاتی نہاں خانے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں شاعری میں فضیلت رکھتا ہے۔

میرا خیال یہ ہے کہ اہمیت دونوں پہلوؤں کی ہے مگر ترجیح فنکار کے تخیل کو ہے۔ فنکار کا
یہ تخیل چوں کہ علوم کے بنیادی تصورات کی طرح ٹھوس نہیں ہوتا بلکہ سایوں اور پرچھائیوں
کی طرح دھندلا اور چاندنی کی طرح لطیف ہوتا ہے اس لیے اس کی پہچان کے لیے علوم کے
پیمانے کافی نہیں۔ ہاں ان سے مدد مل سکتی ہے اس کی حقیقی پہچان اور اس کا صحیح عرفان
اس کے آداب یا رمز و ایما یا علامات کی زبان سمجھنے پر ہی ممکن ہے۔

اردو ایک جدید ہندستانی زبان ہے۔ جب اس میں شاعری شروع ہوئی تو
ہندستانی بنیاد پر عجم کے حسن طبیعت کا رنگ محل بنا۔ اردو شاعری پر سبک ہندی کا اثر تو سبھی
تسلیم کرتے ہیں مگر یہ سبک ہندی اپنے اندر ہندستانی فلسفے، سنسکرت کے بالواسطہ اثرات
اور برج بھاشا کی مذہبی شاعری کی جو لہریں رکھتا ہے ان کا ابھی تک عام احساس نہیں ہے۔
اس شاعری کے فکری نظام میں تصوف اور بھکتی تحریک کے اثرات بہت گہرے تھے یہ بھی
ایک حقیقت ہے کہ تمام جدید ہند آریائی زبانیں فارسی سے متاثر ہوئی ہیں اور یہ اثر صرف الفاظ
تک محدود نہیں ہے بلکہ اسالیب فکر کا بھی ہے۔ اس اثر کو بدیسی یا مصنوعی کہہ کر نظر انداز
نہیں کیا جا سکتا جیسا کہ ہمارے کچھ ادبی مورخوں نے کیا ہے اور نہ یہ مناسب ہوگا کہ ہم اس
اثر کو ہی سب کچھ سمجھ کر اپنی پوری شاعری کی قدر و قیمت اسی معیار سے پرکھیں۔ اسے ایک اہم
تاریخی اور ادبی ورثے کی حیثیت سے ہی تسلیم کرنا چاہیے۔

ہر زبان و ادب کی شاعری جادو اور دیومالائی منزل کے بعد مذہب کے زیر اثر آتی ہے
اور یہ اثر آج تک موجود ہے۔ مذہب کے اثر کے بعد تصوف کا اثر ہے بلکہ یہ دراصل مذہبی اثر کی ہی
ایک خاص شکل ہے۔ اسلامی فکر کے مطابق آدمی کی بڑی اہمیت ہے۔ میر کا یہ شعر قرآن حکیم کی ہی
تفسیر ہے ؎

سب پہ جس بار نے گرانی کی   اس کو یہ ناتواں اٹھا لیا

اردو شاعری کے آغاز تک تصوف کی کئی منزلیں گزر چکی تھیں۔ یہ محض توکل اور استغنا یا روحانیت
اور صدق و صفا سے آگے بڑھ کر ایک فلسفہ بن چکا تھا جس میں وحدت وجود پر زور تھا۔ وحدت
وجود کو تسلیم کرتے ہوئے بعض اشخاص نے تصوف کے دنیا سے گریز اور اس کے مابعد الطبیعاتی میلان
پر اصرار کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میلان کی اہمیت میں کلام نہیں لیکن تصوف صرف مزاج خانقاہی
نہیں نہ یہ تمام تر ترک دنیا ہے۔ اس میں فنا کا مطلب اپنی ذات کو فنا کرنا نہیں وہم غیریت کو فنا کرنا

ہے۔ وہ تصوف جس کا اثر ہماری کلاسیکل شاعری پر بہت گہرا ہے مجاز کے حسن سے متاثر ہے اور مجاز کے حسن کو حقیقت کے حسن کا ایک پرتو سمجھتا ہے۔ اس میں زندگی کی بے ثباتی اور قانون فطرت کے جبر کا احساس ہے مگر عشق کے اثر سے حیات کی معنویت تک پہنچنے اور ابدیت کی منزل تک جانے کا ولولہ بھی۔ ولی کے یہاں تصوف کی گہری چھاپ ہے مگر زندگی کے حسن کا بھرپور احساس بھی ہے۔ شمالی ہند کے شعرا میں ضرور احساس حسن اور اس کے نشاط کے ساتھ سماجی حالات نے ایک محزونیت پیدا کر دی ہے لیکن اس محزونیت کو بے تکلف تصوف کے خانے میں لکھ دینا قرین انصاف نہ ہوگا۔ بہر حال میرے نزدیک اردو شاعری میں تصوف وحدت الوجود اور قلندری اور رندی کی روایات کی وجہ سے ایک انسان دوستی کی سطح رکھتا ہے۔ اس انسان دوستی میں دیر و حرم کی حد بندیوں سے بلندی، کفر و ایمان دونوں کے ساتھ رواداری، رسم پرستی اور تنگ نظری کے خلاف بغاوت نمایاں ہیں آدمی کو انسان بنانے پر زور ہے۔ میر کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا یہ ولے قابل دیدار نہ تھا

ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں
اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

سرسری تم جہان سے گزرے
ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

ہیں مشت خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

آہ تاچند رہے خانقہ و مسجد میں
ایک تو صبح گلستاں میں بھی شام کرو

ہم نہ کہتے تھے کہ مت دیر و حرم کی راہ چل
اب یہ جھگڑا حشر تک شیخ و برہمن میں رہا

اس میں شک نہیں کہ میر کے یہاں انسان کی مجبوری و بیچارگی کا احساس بھی ہے ؎

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا

مگر یہ آدمی کے عام حالات کا تذکرہ ہے۔ آدمی جب انسان ہو جائے تو وہ خلاصۂ کائنات ہے وہ عشق کے راستے سے زندگی اور کائنات کی معنویت تک پہنچ جاتا ہے اور ابدیت سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ میر کے یہاں عشق ایک تہذیبی اور اخلاقی قدر ہے جو آدمی کو انسان بناتی ہے۔ میر کی عظمت کا راز یہ ہے کہ انھوں نے اپنے گرد و پیش کی اسیری میں ایک آدرشی انسان کی شمع روشن رکھی اور اس کے لیے ریاض کیا اس لیے میر قنوطی نہیں ہیں ان کا لہجہ حزنیہ ضرور ہے۔ میر اور نظیر ہم عصر تھے مگر میر خواص پسند اور نظیر عوام پسند تھے۔ میر کو ساری عمر یہ فکر رہی کہ ان کی زبان خراب نہ ہو جائے اور نظیر نے اشراف کی زبان پر عوام کے اثرات کو خندہ پیشانی سے قبول کیا۔ میر اور نظیر دونوں میں تصوف کا میلان مشترک ہے مگر دونوں صرف صوفی شاعر نہیں۔ میر کے تصوف میں انسان دوستی کی جو روایت اشاروں میں بیان ہوئی ہے وہ نظیر کی نظموں میں بڑی آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ نظیر زندگی کے پُرجوش تماشائی ہیں۔ زندگی کا حسن انھیں اس درجہ متاثر کرتا ہے کہ وہ اس کے جلوۂ صد رنگ سے سرشار ہو جاتے ہیں مگر ان کے یہاں صرف کافر و مومن کے ساتھ رواداری ہی نہیں آدمی کے ہر رنگ کا عرفان اور آدمی کو اچھے یا بُرے ہر روپ میں تسلیم کرنے کا حوصلہ ملتا ہے۔ نظیر کی نظم آدمی نامہ اپنی حقیقت پسندی اور جامعیت کی وجہ سے آدمی کا عہد نامۂ جدید کہا جا سکتا ہے نظم طویل ہے مگر چند بند ملاحظہ کیجیے۔

دنیا میں بادشاہ ہے سو ہے وہ بھی آدمی   اور مفلس و گدا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
زردار و بے نوا ہے سو ہے وہ بھی آدمی   نعمت جو کھا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
ٹکڑے جو مانگتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

ابدال و قطب و غوث و ولی آدمی ہوئے   منکر بھی آدمی ہوئے اور کفر کے بھرے
کیا کیا کرشمے کشف و کرامات کے کیے   حتیٰ کہ اپنے زہد و ریاضت کے زور سے
خالق سے جا ملا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

یاں آدمی ہی نار ہے اور آدمی ہی نور   یاں آدمی ہی پاس ہے اور آدمی ہی دور
کل آدمی کا حسن و قبح میں ہے یاں ظہور   شیطاں بھی آدمی ہے جو کرتا ہے مکر و زور
اور ہادی رہ نما ہے سو ہے وہ بھی آدمی

مسجد بھی آدمی نے بنائی ہے یاں میاں   بنتے ہیں آدمی ہی امام اور خطبہ خواں
پڑھتے ہیں آدمی ہی نماز اور قرآن یاں   اور آدمی ہی ان کی چراتے ہیں جوتیاں
جو ان کو تاڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

یاں آدمی پہ جان کو وارے ہے آدمی   اور آدمی ہی تیغ سے مارے ہے آدمی
پگڑی بھی آدمی کی اتارے ہے آدمی   چلا کے آدمی کو پکارے ہے آدمی
اور سن کے دوڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

اشراف اور کمینے سے لے شاہ تا وزیر   ہیں آدمی ہی صاحب عزت بھی اور حقیر
یاں آدمی مرید ہیں اور آدمی ہی پیر   اچھا بھی آدمی ہی کہلاتا ہے اے نظیر
اور سب میں جو برا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

ایک نظم عاشق نامہ میں عشق کا فریضہ یا نظر کا فریضہ یہ قرار دیا ہے کہ حسن کو ہر رنگ میں دیکھا جائے۔

ناری کوئی بادی کوئی خاکی کوئی آبی   صوفی کوئی، زاہد کوئی بدمست شرابی
مارے ہے زٹل کوئی کہیں جیب ہے دابی   سچا کوئی جھوٹا ہے کوئی رند خرابی
ہر آن میں ہر بات میں ہر ڈھنگ میں پہچان
عاشق ہے تو دلبر کو ہر اک رنگ میں پہچان

گویا میر کے یہاں آدرشی آدمی یعنی انسان کی قدر پر توجہ ہے۔ نظیر کے یہاں آدمی بہرحال آدمی ہے خواہ فرشتہ ہو خواہ شیطان۔ دوسرے الفاظ میں نظیر کے یہاں آدمی کے عام روپ کا

نہ صرف احساس ہے بلکہ انھوں نے اسے بے چون وچرا تسلیم بھی کر لیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ نظیر بھی وحدت الوجود کے نشے سے سرشار تھے۔ ان کا تصوف انھیں مزاج خانقاہی نہیں سکھاتا نشاط زیست عطا کرتا ہے۔ غالب سے ہم ایک اور منزل میں داخل ہوتے ہیں۔ ان کا کلیدی شعر یہ ہے

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

یعنی آدرشی آدمی کا غالب کو بھی احساس ہے مگر ان کا حقیقت پسند ذہن یہ جانتا ہے کہ انسان ہونا یا انسان بننا ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ غالب اپنے آدمی ہونے پر فخر کرتے ہیں اور برملا کہتے ہیں۔

خوے آدم دارم آدم زادہ ام
آشکارا دم ز عصیاں می زنم

دوسری اہم بات یہ ہے کہ غالب مذہب میں سے صرف توحید وجودی اور رسول اللہ اور ائمہ اطہار کی محبت کو لے لیتے ہیں اور باقی ہر رسم اور قید سے بغاوت کرتے ہیں۔ خود فرماتے ہیں۔

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزاے ایماں ہو گئیں

یہی نظر انھیں یہاں تک لے جاتی ہے

وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

غالب نے اپنے آپ کو عندلیب گلشن نا آفریدہ کہا ہے۔ یہ درست ہے کہ غالب نہ صرف ہمارے آخری بڑے کلاسیکی شاعر ہیں بلکہ وہ جدید شعور وفکر کے پیش رو بھی۔ ان کے یہاں زندگی صرف آخرت کی کھیتی نہیں خود بھی اہمیت رکھتی ہے۔

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

وہ خدا سے یہ سوال بھی کر سکتے ہیں:

جبکہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے

شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے　　نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں　　ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

اسی وجہ سے وہ جنت میں یہ کمی پاتے ہیں:

سیہ مستیِ ابرِ باراں کجا　　خزاں چوں نباشد بہاراں کجا
چہ منت نہد ناشناسا نگار　　چہ لذت دہد وصل بے انتظار
نظر بازی و ذوقِ دیدار کو　　بفردوس روزن بہ دیوار کو

غالب کی یہ ارضیت انھیں اپنے پیش روؤں سے ممتاز کرتی ہے۔ ازمنہ وسطی کے عام میلان کے خلاف وہ اس لحاظ سے جدید دور کے انسان ہیں کہ وہ اگلوں کی سند کے قائل نہیں وہ اندھی تقلید سے بیزار ہیں۔ وہ اسلاف کے قصر و ایوان کے روزن دیکھ سکتے ہیں۔ اس لیے مغل دور کی برکات کے مقابلے میں وہ مغربی علم و صنعت و حرفت کو ترجیح دیتے ہیں۔ انھوں نے فکری اجتہاد کا جواز اس طرح پیش کیا ہے۔

با من میاویز اے پدر فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

اس کے باوجود غالب جانتے ہیں کہ انسانی ذہن ایک حد تک ہی جاتا ہے۔ اس کی بھی فطری مجبوریاں ہیں گو اس کا حوصلہ بے نہایت ہے۔

اے طفلِ خود معاملہ قد سے عصا بلند
تو پست فطرت اور خیال بسا بلند

فطرت انسانی ایک ایسا راز ہے کہ اس کے تمام پردے اٹھانا بہت مشکل ہے اور ایک آدمی دوسرے سے پوری طرح واقف نہیں ہو سکتا۔

کوئی آگاہ نہیں باطنِ ہم دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورقِ ناخواندہ

انسانی نفسیات کی بو العجبیاں بھی غالب کی نظر میں ہیں۔

ہے اس شوخ سے آزردہ ہم چندے تکلف سے
تکلف بر طرف تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی

کیوں کیا خوبی اوضاع ابنائے زماں غالب　　بدی کی اس نے جس سے ہم نے کی تھی بارہا نیکی

نہ کرتا کاش نالہ مجھ کو کیا معلوم تھا ہمدم
کہ ہوگا باعث افزائش دردِ دروں وہ بھی

غالب جانتے ہیں کہ آدمی بجائے خود ایک محشرِ خیال ہے۔ گویا وہ ملٹن کے شیطان کے ان الفاظ کی یاد دلاتے ہیں۔

THE MIND IS ITS OWN PLACE AND CAN MAKE IN ITSELF

A HELL OF HEAVEN AND HEAVEN OF HELL.

غالب کے نزدیک ہوس کو کوئی نشاط کار چاہیے۔ اس بات کو اس طرح بھی کہتے ہیں۔

دل گزرگاہ خیالِ مے و ساغر ہی سہی
گر نفس جادۂ سر منزلِ تقویٰ نہ ہوا

ان کے یہاں انسان کے تضادات کا بھی پورا احساس ہے۔

سراپا رہنِ عشق و ناگزیر الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

غالب قطرے میں دجلہ اور جز میں کل دیکھ سکتے ہیں۔ انھیں کبھی کبھی زندگی کی لامعنویت کا بڑے کرب کے ساتھ احساس ہوتا ہے۔

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولا برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

اور ایک قصیدے کی تشبیب میں تو وہ ڈنکے کی چوٹ پر کہتے ہیں:

ہرزہ ہے نغمۂ زیر و بمِ ہستی و عدم
لغو ہے آئینۂ فرقِ جنون و تمکیں

نقشِ معنی ہمہ خمیازۂ عرضِ صورت
سخنِ حق ہمہ پیمانۂ ذوقِ تحسیں

مشِ مضمون وفا بادِ بدستِ تسلیم
صورتِ نقشِ قدم خاک بہ فرقِ تمکیں

کوہکن گرسنہ مزدورِ طرب گاہِ رقیب
بے ستوں آئینۂ خوابِ گرانِ شیریں

اور آخر اس کیفیت کی یہ یہاں تک پہنچی ہے

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد
ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

مجھے اصرار ہے کہ غالب کا ہر فرد کو ورقِ ناخواندہ سمجھنا اور مردم گزیدہ ہونا اس بات کی دلیل ہے کہ انھوں نے آدمی اور زندگی کے ہر روپ سے آنکھیں چار کی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ کوئی واقعہ کتنا ہی سخت ہو

انھیں جان عزیز بہرحال رہتی تھی۔
غالب کی شاعری میں ہمیں ایک آزاد مرد کی تصویر ملتی ہے جس کے تخیل کی کمند یزداں شکار بھی ہے اور عالم گیر بھی۔ نیتشے کہتا ہے کہ "اپنی خودی کے اثبات پر فخر ایک آزاد فرد کا منصب ہے" سارتر کہتا ہے کہ لکھنا (فن) آزادی کے حصول کا ایک ذریعہ ہے اور ایک دفعہ اگر آپ اس وادی میں قدم رکھ دیں تو پھر آپ اس آزادی کی خواہش کے اسیر ہوگئے۔ غالب کے یہاں آدمی کا یہی تصور ملتا ہے اور اس لیے ان کے آدمی کے تصور میں بڑی جاذبیت، کشش اور وسعت ہے۔ ایک امریکن شاعر کے الفاظ میں غالب کے ذریعے سے یہ ممکن ہوا کہ

BOTH A NEW WORLD AND OLD MADE EXPLICIT IN THE COMPLET ON
OF ITS PARTIAL ESSTACY AND THE RESOLUTION OF ITS PARTIAL
HORPOR.

غالب تو شیکسپیر کی طرح پوری زندگی کے نقاش ہیں اور وہ اس کی کوشش نہیں کرتے کہ اس زندگی کو کسی خاص نظام فکر کے تحت لایا جائے۔ اس طرح وہ انسان کو اس کی پستی اور بلندی دونوں میں پسند کرتے ہیں۔ جہاں وہ انسانی شوق اور تمنا اور آرزو اور ولولے کے سمندر کو کھنگالتے ہیں وہاں وہ ہر گلستاں میں خار ہر دیوار میں روزن اور ہر دیوتا کے مٹی کے پاؤں بھی دیکھ سکتے ہیں ــ غالب مذہبی انسان یا اخلاقی انسان یا سماجی انسان کی نفی نہیں کرتے۔ وہ جانتے ہیں کہ انسانی ذہن کا ارتقا ابھی جاری ہے اور آدمی ابھی تک حقیقت کے بیاباں میں بھٹک رہا ہے ؎

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہ رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

مگر یہ قدرتی بات تھی کہ ۱۸۵۷ کے بعد جب ایک بساط بالکل الٹ گئی اور دوسری جمی تو گرد و پیش کا احساس ہوا اور سرسید، آزاد اور حالی کے ترجمے نئے سماجی نظام کے لیے انسانیت کے نئے نسخے کی ضرورت ہوئی۔ حالی اسی لیے حب وطن میں کہتے ہیں ؎

مرد ہو تو کسی کے کام آؤ
ورنہ کھاؤ پیو چلے جاؤ

ایک رباعی میں فرماتے ہیں:

دنیائے دنی کو نقش فانی سمجھو ہر چیز یہاں کی آنی جانی سمجھو

پر جب کرو آغاز کوئی کام بڑا　　ہر سانس کو عمرِ جاوِدانی سمجھو

حالی کے یہاں انسان کا معیار یہ ہے

کاٹیے دن زندگی کے ان یگانوں کی طرح
جو سدا رہتے ہیں چوکس پاسبانوں کی طرح

وقت کی راگنی انھیں دم نہیں لینے دیتی۔ ان کے یہاں سادگی، اصلیت اور جوش پر زور کی وجہ سے شاعری کا جو تصوّر ابھرا وہ یقیناً سماجی انسان اور اس کی ذمّہ داریوں کی مصوری کرتا ہے مگر یہ تصوّر برگزیدہ ہوتے ہوئے بھی یک رخا ہے اور ایک تاریخی ضرورت کو پورا کرتے ہوئے دیر تک اور دُور تک ہماری رہنمائی نہیں کر سکتا ہاں اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اقبال کے تصورِ انسان کے لیے راہ ہموار کی جو بیسویں صدی کے پہلے نصف تک اردو شاعری کے نقطۂ عروج کی نشاندہی کرتا ہے۔

اقبال سرسیّد کی تحریک کے پروردہ ہیں اور ان کی نئی مشرقیت مغرب کے اثر سے ابھری ہے۔ مغرب میں یونانی تہذیب، اسرائیلی تہذیب اور رومانیت کے مرکّب نے فرد کے تصور اور سماجی نظام میں انقلابی تبدیلیاں کیں۔ مغرب نے علم اور سائنس کے ذریعے سے جاگیرداری دور سے سرمایہ داری تک اور اس کے بعد اشتراکی نظام تک ارتقا کی کئی منزلیں طے کیں۔ صنعتی انقلاب نے طرزِ معاشرت اور تہذیب کے تصور کو بدلا اور انقلاب فرانس نے ایک طرف فرد کی عظمت پر زور دیا دوسری طرف اسے آزادی اور مساوات کی تعلیم دی۔ اقبال نے خود اعتراف کیا ہے کہ ان کا ذہن یورپی علوم کے طریقۂ کار سے بہت متاثر ہوا ہے۔ وہ یورپی تہذیب کو عربوں کی تہذیب کی ایک توسیع کہتے ہیں اور اگرچہ وہ اس کے خلاف اعلان جنگ بھی کرتے ہیں مگر یہ ان کے نزدیک بہت سے قابلِ قدر پہلو رکھتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اقبال کا ذہن مغربی ہے اور مزاج مشرقی۔ وہ ارتقا کے قائل ہیں اور صنعتی انقلاب اور عقل پرستی اور سائنس کے خلاف پہلے جو جذباتی بغاوت نیتشے اور برگساں کے یہاں ملتی ہے اس سے اور بعد میں جو ذہنی بغاوت مارکس کے یہاں ملتی ہے اس سے متاثر ہوئے ہیں۔ خلیفہ عبدالحکیم نے درست کہا ہے کہ افکار کی ثروت اور تنوع میں اردو اور فارسی کا کوئی شاعر ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا اور اکرام کا یہ قول بھی صحیح ہے کہ اقبال کو اقبال مغرب نے بنایا۔ بقول اقبال سنگھ انھیں حال کا ایک کرب آمیز احساس ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ اقبال نے افکار و اقدار کے سارے مشرقی اور مغربی پیمانوں کو کھنگال کر اپنا ایک آفاقی نظریہ مرتب کیا ہے۔ ایک نظریۂ حیات شاعر کی طاقت بھی ہوتا ہے اور کمزوری بھی۔ غالب اور شیکسپیر ان آفاقی شعرا میں ہیں جن کی فکر کسی

مخصوص نظام میں مقید نہیں ہے وہ زندگی کی ساری پہنائی اور اس کے سارے تضادات تو تسلیم کرتے ہیں۔ دانتے، ملٹن، اور اقبال ایسی ہی ایک عالمی برادری سے تعلق رکھتے ہیں جو ایک مخصوص نظر سے زندگی کو دیکھتے ہیں۔ اقبال کی یہ نظر بہر حال اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے لیے انھوں نے اسلام کے اخلاقی نظام سے مدد لی ہے۔ اقبال کے یہاں بنیادی اہمیت فلسفۂ خودی کی ہے جس میں اگرچہ رومی کے حرکی تصور سے خاص طور پر استفادہ کیا گیا ہے۔ مگر اس کے رنگ و آہنگ پر یورپی مفکرین خصوصاً نیتشے اور برگساں کا اثر ہے۔ اس فلسفۂ خودی کی وجہ سے اقبال کی شاعری میں انسان کے تصور کی کلیدی اہمیت ہو گئی ہے۔ ملٹن تو صرف خدا کے کاموں کا جواز انسانوں تک پہنچانا چاہتا تھا۔ اقبال اس سے آگے گئے ہیں

کی حق سے فرشتوں نے اقبال کی غمازی — گستاخ ہے کرتا ہے فطرت کی حنابندی
خاکی ہے مگر اس کے انداز ہیں افلاکی — رومی ہے نہ شامی ہے، کاشی نہ سمرقندی
سکھلائی فرشتوں کو آدم کی تڑپ اس نے — آدم کو سکھاتا ہے آداب خداوندی

اقبال کے یہاں شروع سے انسان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ خودی جمادات، نباتات اور حیوانات سے ہوتی ہوئی آدمی تک پہنچ کر اپنا شعور حاصل کر لیتی ہے۔ خودی کی تکمیل فرد کی تمام پوشیدہ صلاحیتوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ خودی کو اتنا بلند کرنا چاہیے کہ خدا بندے سے اس کی رضا دریافت کرے۔ فرد کی خودی مکمل ہو جائے تو وہ وقت کے بہاو میں تنکا نہیں رہتا۔ وقت پر اپنی شخصیت کا نقش ثبت کرتا اور اسے اپنی مرضی کے مطابق بنا لیتا ہے۔ خودی کی تربیت کے لیے عقل و عشق دونوں کی ضرورت ہے مگر عقل کا دائرہ بہر حال محدود ہے اس لیے اس کا اقبال کے الفاظ میں ادب خوردہ دل ہونا ضروری ہے۔

بے دھڑک کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محو تماشائے لب بام ابھی

عقل و عشق کے سلسلے میں اقبال کے نظریے کی سب سے اچھی ترجمانی ان اشعار سے ہوتی ہے۔

خرد سے راہرو روشن بصر ہے — خرد کیا ہے چراغ رہگزر ہے
درون خانہ ہنگامے ہیں کیا کیا — چراغ رہگزر کو کیا خبر ہے

ارتقا، حرکت، عمل اور پیکار پر زور دینے کی وجہ سے اقبال کا انسان کا تصور بڑی حرارت اور عظمت کا حامل ہے۔ انسان بھی تخلیق کرتا ہے اور تخلیق میں خالق کا ہمسر ہے وہ یزداں شکار ہے۔ فطرت سے جو نہ ہو سکا وہ انسان کرتا ہے وہ دنیا میں ایک خدائی مشن لے کر آیا ہے اور اسی لیے

اس مشن کی خاطر دنیا اور اس کے کاروبار شوق سے اس کا انہماک ضروری ہے۔ فرماتے ہیں۔

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں — کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن — ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد

مقامِ شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں — انھیں کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد

اسی وجہ سے مقامِ بندگی خدائی سے بھی افضل ہو جاتا ہے۔

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

خدائی اہتمامِ خشک و تر ہے — خداوندا خدائی دردِ سر ہے

ولیکن بندگی استغفر اللہ — یہ دردِ سر نہیں دردِ جگر ہے

اسی لیے آدمِ خاکی کا زوال خدائی مشن کا زوال ہے۔ انسان کی خودی جب بلند ہو تو اس کے نظارے سے مہر و انجم بھی سہم جاتے ہیں۔ عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں

کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہ کامل نہ بن جائے

اقبال کے تصورِ انسان میں ان کی ارضیت کی وجہ سے بڑی گہرائی اور گیرائی پیدا ہو گئی ہے دُنیا انسان کے لیے ہے انسان دُنیا کے لیے نہیں — جہاں ہے تیرے لیے تو نہیں جہاں کے لیے

اک تو ہے کہ حق ہے اس جہاں میں
باقی ہے نمودِ سیمیائی

یہیں بہشت بھی ہے حور و جبرئیل بھی ہے
تری نگہ میں مگر شوخیِ نظارہ نہیں

اور اس دنیوی پہلو، اس ارضیت THIS WORLDLINESS کا سب سے خوبصورت اظہار اس نظم میں ہوا ہے جس کا عنوان ہے "روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے" اس کے دو بند ملاحظہ ہوں۔

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ گھٹائیں — یہ گنبدِ افلاک یہ خاموش فضائیں

تھیں پیشِ نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں — یہ کوہ یہ صحرا یہ سمندر یہ ہوائیں

آئینۂ ایام میں آج اپنی ادا دیکھ

خورشیدِ جہاں تاب کی ضو تیرے شرر میں — آباد ہے اک تازہ جہاں تیرے ہنر میں

جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں — جنت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں

اے پیکرِ گِل کوششِ پیہم کی جزا دیکھ

اقبال کو کشمکش، جد و جہد، پیکار اس درجہ پسند ہے کہ انھوں نے ابلیس کے کردار میں بھی ایک خاص عظمت بھر دی ہے۔ ابلیس کا یہ تصور ملٹن اور گوئٹے دونوں سے اور اس کا خواجۂ اہلِ فراق کا لقب بعض صوفیا سے لیا گیا ہے۔ ابلیس چوں کہ مشتِ خاک کو ذوقِ نمو دیتا ہے اور دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح کھٹکتا ہے اس لیے اقبال اسے سراہتے ہیں۔ یہ ایک اسلوبِ بیان ہے ورنہ اقبال فرد کی خودی کو اس لیے اجتماعی مقاصد سے ہم آہنگ کرنا چاہتے ہیں کہ فرد کی خودی مطلق العنان ہو کر شیطانی ہو جاتی ہے۔ ان کا مردِ کامل یا مردِ مومن یا قلندر جلال و جمال دونوں کا پیکر ہے۔ نیٹشے کے فوق البشر سے وہ متاثر ضرور ہیں مگر ان کے یہاں یہ فوق البشر خیر البشر ہو گیا ہے جو مصافِ ہستی ہیں۔ سیرتِ فولاد رکھتا ہے، در شبستانِ محبت میں حریر و پرنیاں ہے۔ "مسجدِ قرطبہ" میں بندۂ مومن کی تصویر دیکھیے۔

گرم دمِ جستجو نرم دمِ گفتگو — رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاک باز
اس کی امیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل — اس کی ادا دلفریب اس کی نگہ دلنواز
نقطۂ پرکارِ حق مردِ خدا کا یقیں — اور یہ عالم تمام وہم و طلسم و مجاز

اقبال کو مغربی تہذیب سے شکایت ہی یہ ہے کہ اس نے افرنگ کو مشینوں کے دھوئیں سے سیہ پوش کر دیا ہے، اس نے روح کو خوابیدہ اور بدن کو بیمار کیا ہے اس نے انسان کو مشین کا محکوم بنا دیا ہے اس نے تدبیر کی فسوں کاری سے سرمایہ دارانہ تمدن کو مستحکم کیا ہے اس نے عقل کی پرورش کر کے اس عقلیت کو جنم دیا ہے جو روح کی پکار نہیں سنتی۔ اس نے سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی سے انسان کے اندر خوں ریزی کی ایسی ہوس پیدا کر دی ہے کہ چنگیز کی روح بھی شرما جائے۔ عصرِ حاضر کا انسان میں یہ بات بڑی خوبی سے بیان ہوئی ہے اور یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ اقبال یہاں اکیلے نہیں مغرب کے بہت سے مفکرین اس لے میں ان کے ہم نوا ہیں۔

عشق ناپید و خرد می گزدش صورتِ مار — عقل کو تابعِ فرمانِ نظر کر نہ سکا
ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا — اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا
اپنی فطرت کے خم و پیچ میں الجھا ایسا — آج تک فیصلۂ نفع و خرد کر نہ سکا
جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا — زندگی کی شبِ تاریک سحر کر نہ سکا

اقبال ایک ایسا سماجی نظام چاہتے ہیں جس میں دولت ہر آلودگی سے پاک صاف ہو اور منعموں کو اس کا امین بنایا جائے۔ یہ بات گاندھی جی کے ٹرسٹی شپ کے نظریے کی یاد دلاتی ہے۔ وہ مارکس سے متاثر ہیں

اور اے کلیم بے تجلی اور مسیح بے صلیب اور پیغمبر نہ ہوتے ہوئے صاحب کتاب کہتے ہیں مگر انھیں اشتراکیت کی دہریت اور لامذہبیت ناپسند ہے۔ اس کے مقابلے میں وہ ایک اسلامی سوشلزم کی ترویج کرتے ہیں۔ وہ پارلیمانی جمہوریت کو فریب سمجھتے ہیں اور اس کی خرابیاں آزادی کے چالیس سال کے بعد ہندستان میں بھی واضح ہو رہی ہیں۔ وہ جارحانہ قوم پرستی کے بھی خلاف ہیں وطن دوست ہیں وطن پرست نہیں۔ گوئٹے کی طرح یہ آفاقی انسان بعض اخلاقی اور انسانی قدروں کو جغرافیائی حدود سے زیادہ عزیز رکھتا ہے وہ صرف سرمایہ داری کے ہی خلاف نہیں مُلّائی اور پیری کے بھی خلاف ہیں۔ درمزاج خانقاہی کو ابلیس کا حربہ قرار دیتے ہیں۔ ان کے یہاں انسان کا تصور بڑا برگزیدہ، بڑا عظیم اور بڑا ہمہ گیر ہے یہ کہے بغیر بھی نہیں رہا جاسکتا کہ اس میں بشریت یا آدمیت کے قدآدم پیکر سے زیادہ افکار و اقدار کا ایک قطب مینار نظر آتا ہے۔ ہم اقبال کے انسان کی عظمت کو تسلیم کرتے ہیں مگر غالب کا آدمی ہمیں زیادہ HUMAN اور ہمیں جیسا نظر آتا ہے۔

غالب کے آدمی کی طرف یگانہ نے بھی اشارہ کیا ہے۔ یگانہ کو غالب کا سا شوق کا شعلہ ملا تھا۔ غالب نے اس سے وہ شمع جلائی جس میں آدمی اپنا چہرہ بھی دیکھ سکتا ہے اور دوسروں کا بھی۔ یگانہ کے شعلے نے انھیں جلا ڈالا۔ ان کی حد سے بڑھی ہوئی انانیت اقبال کے الفاظ میں شیطانی خودی ہے مگر ہے بہرحال یہ چونکانے اور متاثر کرنے والی۔ یگانہ طاقت کے پجاری ہیں مگر اقبال کی طرح جلال و جمال کا امتزاج نہیں کر پاتے۔ اقبال کے متعلق ان کا یہ جملہ ان کی تنگ نظری ظاہر کرتا ہے۔

"لیتا ہے قلم سے کام چمروا ہے کا"

ان کی خودی چوں کہ کسی اخلاقی یا سماجی قدر کی آنچ سے نرم نہیں ہو پاتی اس لیے طنز یا تلخی کا روپ دھار لیتی ہے۔ نقاد کا کام مدح یا قدح نہیں پرکھ ہے اس لیے یگانہ کی دل آزار شخصیت کے احساس کے باوجود ان کی شاعری میں زندگی کے جبر، فطرت انسانی کے حقائق اور مروجہ قدروں سے انحراف کا جو رویہ ملتا ہے اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے یہ اشعار دیکھیے۔

صد رفیق و صد ہمدم پر شکستہ و دل تنگ
دادرا نمی زیبد بال و پر بہ مُن تنہا

شیطان کا شیطان فرشتے کا فرشتہ
انسان کی یہ بوالعجبی یاد رہے گی

دنیا کے ساتھ دین کی بیگار الاماں
انسان آدمی نہ ہوا جانور ہوا

پیاسے تو ہیں جاں بلب مگر ابرِ کرم
دریا پہ برستا ہے زہے بوالعجبی

داورِ حشر کچھ نہ پوچھ عہدِ شباب کا مزہ
شہدِ بہشت تھا مگر دستِ بخیل کا دیا

چل پھر کے ذرا دیکھ جھجکتا کیا ہے
مل جائے گی راہِ راست گمراہ تو ہو

کیسے کیسے خدا بنا ڈالے
کھیل بندے کا ہے خدا کیا ہے

سچ بول کیا حسین بننا ہے تجھے
اتنا سچ بول دال میں جیسے نمک

خود پرستی کیجیے یا حق پرستی کیجیے
یاسؔ کس دن کے لیے ناحق پرستی کیجیے

جس کی تلوار کا ہو لوہا تیز
صحبت ناتمام کیا کرتا

تو آپ اپنی ہی شمشیر آپ اپنی سپر
یگانہ باگ اٹھا اپنے بل پہ کستا جا

خواہ پیالہ ہو یا نوالہ ہو
بن پڑے تو جھپٹ لے بھیک نہ مانگ

پھولوں سے بہلنے کا مزا ہے کچھ اور
اور آگ میں جلنے کا مزا ہے کچھ اور

ہاں یاد ہے دوست سے لپٹنے کا مزا
دشمن کو کچلنے کا مزا ہے کچھ اور

جس طرح یگانہ کا آدمی کا تصور غالب کی یاد دلاتا ہے مگر غالب کی عظمت کو نہیں پہچانتا اسی طرح جوش کا انسان کا ترانہ اقبال کے انسان کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے مگر جوش کے یہاں نہ اقبال کی سی حکیمانہ آواز ہے نہ اقبال کا معجزۂ فن۔ جوش اقبال کے عشق کے مقابلے میں عقل کی بلندی کے گن گاتے ہیں مگر ان کی گھن گرج میں تشبیہات واستعارات کے ایک طلسم ہوش رُبا کے باوجود فکری اعتبار سے ایک تہی مایگی ہے ان میں اس اعلیٰ سنجیدگی کی کمی ہے جو بڑے فن کار کی پہچان ہے ہاں! ایک طفلانہ شوخی اور ایک رومانی کھلنڈرا پن ضرور ہے جو فطرت شباب اور انقلاب سے کھیلتا ہے۔

ترقی پسند تحریک نے سماجی انسان پر زور دیا۔ ترقی پسند شعرا میں فیض مخدوم، سردار جعفری کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس تحریک نے ہمارے ادب میں مقصدی لے کو آگے بڑھایا۔ اس میں آدمی کے نفسیات کے پیچ وخم کو نظرانداز کر کے سماجی انسان کے خط وخال واضح کیے گئے اور عوام کے حقوق کی نگہ داشت اور طبقاتی کش مکش کو خاص اہمیت دی گئی۔ اس تحریک میں بھی ایک رومانیت کی لے تھی۔ مجاز اندھیری رات کا مسافر، رات اور ریل اور خواب سحر میں اپنی منزل کی طرف بڑھنے کا اور اب تک جدھر نہ دیکھا گیا تھا ادھر دیکھنے کا عزم ظاہر کرتے ہیں۔ سردار، اقبال جوش اور انیس کی مدد سے نئی دُنیا کو سلام کرتے ہیں، مخدوم ہاتھ میں ہاتھ دے کر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلے چلنے کی تلقین کرتے ہیں۔ ان شعرا میں فیض کے یہاں کلاسیکی رچاؤ کے ساتھ نیا احساس اور نئے احساس کے ساتھ بھرپور شعریت ملتی ہے۔ اپنے ہم عصروں کی

خطابت کے مقابلے میں وہ اپنے دھیمے لہجے اور نرم آہنگ سے پہچانے جا سکتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ ابھی "نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی" مگر یہ بھی کہتے ہیں کہ "بڑھے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی" ان کا تجربہ یہ ہے کہ آئے دن خداوندگانِ مہر و جمال لہو میں غرق ان کے غم کدے میں آتے ہیں اور ان کی نظروں کے سامنے ان کے شہید جسم سلامت اٹھائے جاتے ہیں۔ ترقی پسند شعرا کی رجائیت پرستی پر ان کا ایمان۔ تاریخ کے بہاؤ پر ان کا اصرار اپنی جگہ بڑا قابلِ قدر ہے مگر اس میں آدمی کی حقیقت کا خانہ کم ہے۔ سماجی انسان سے محبت زیادہ۔

قدرتی طور پر حالات کے اثر سے یہ خواب ٹوٹنے لگے۔ مارکس کے اثرات کے علاوہ ادب پر فرائڈ اور اس کے بعد ینگ کے خیالات کا اثر تھا۔ وجودی فلسفے کے زیرِ اثر نیتشے، کافکا، سارتر، اور کامیو کی مقبولیت بڑھی اور بالآخر لامعنویت کے خیالات بھی اپنا اثر دکھانے لگے۔ انیسویں صدی میں انسان ——— اور آئڈیالوجی کا جو عروج ہوا تھا اس نے ایسے انسانی مسائل پیدا کیے کہ ترقی کا تصور خطِ مستقیم کا ہو گیا تھا۔ یہ بعض باتوں میں ترقی کے ساتھ بعض باتوں میں تنزل ٹھہرا۔ پھر سائنس اور ٹکنالوجی نے جو علم اور طاقت عطا کی اس نے آدمی کو انسان بنانے کے بجائے بعض جانور سے بدتر بنا دیا۔ بڑے بڑے شہر آدمیوں کا جنگل بن گئے۔ ایٹم بم نے ہلاکت کا پیمانہ اتنا بڑھا دیا کہ پوری دنیا کے تباہ ہونے کا خطرہ سر پر منڈلانے لگا۔ دو جنگوں میں اتنے آدمی مارے گئے کہ چنگیز و ہلاکو کے قصے ماند پڑ گئے اس لیے اس نئی حقیقت پسندی نے آدرشی انسان، ہیرو اور خیرِ مجسّم کے تصور کو تھوڑی دیر کے لیے بالائے طاق رکھ کر سرخ سویرے اور دھنک کے رنگوں کے علاوہ حقیقت کے میلے مٹیلے بھورے، خاکستری رنگ کی ترجمانی شروع کی۔ لاشعور کی دنیا کے نہاں خانوں کے علم نے جنس، خواہشِ مرگ، تخریب اور تباہ کاری کی طاقت کا احساس دلایا۔ اجتماعی لاشعور کے دھندلکے میں صدیوں تک جو مزاج بنا ہے اس کی پہچان سکھائی اور اس طرح اپنی تلاش، خود آگہی، خود کلامی، علامت نگاری اور اساطیر سے ایک نئے شغف کا آغاز ہوا۔ مجھے یہاں یہ نہیں کہنا کہ یہ رنگ پچھلے رنگ سے بہتر ہے مجھے صرف اس حقیقت پر زور دینا ہے کہ اس رنگ کی معنویت اور اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ آخر یہ کیا بات ہے کہ فراق جیسا باشعور شاعر جو اپنی جڑوں کی تلاش کرتا رہا ہو اور ہندستانی روحانیت اور مارکسی انسان دوستی سے بھی متاثر رہا ہو، پکار اٹھتا ہے ؎

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہو گئی ہے

اور جاں نثار اختر جو ترقی پسند تحریک کے ساتھ ابھرے اپنی غزلوں میں یہ کہنے پر مجبور ہو گئے ؎
یہ زندگی تو کوئی بددعا لگے ہے مجھے
اور یہاں تک پہنچ گئے ؎

انقلابوں کی گھڑی ہے
ہر نہیں ہاں سے بڑی ہے

اور یہ بھی کہنے پر مجبور ہوئے ؎

ترانے کچھ دبے لفظوں میں خود کو قید کر لیں گے
عجب انداز سے پھیلے گا زنداں ہم نہ کہتے تھے۔

اور پرویز شاہدی بھی آج کے آدمی کی بے چہرگی پر اس طرح غم کا اظہار کرنے لگے :
یہ ریزہ ریزہ آدمی / یہ پارہ پارہ آدمی / معاشیات حرص کا ابھرتا خلفشار ہے / مجسّم انتشار ہے / نظام بے بہار کا عظیم شاہکار ہے / ہزار چہرہ آدمی / خود اپنا چہرہ ڈھونڈتا / رواں دواں / ابھی یہاں / ابھی وہاں / نہ کوئی سمت ذہن میں / نہ کوئی راہ سامنے۔
راشد نے ماوراسے لا = انسان تک فکر و فن کی کئی منزلیں طے کی ہیں۔ انھیں سیاست، بدن اور روح سے دلچسپی ہے۔ وہ اپنی ایک نظم سبا ویراں میں کہتے ہیں :
"سلیماں سر بزانو، ترش رو، غمگیں، پریشاں مو / جہانگیری، جہانبانی فقط طرارۂ آہو / محبت شعلۂ پرّاں ہوس بوئے گل بے بو / زراز دہر کمتر جو / سبا ویراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں / کسی عیار کی غارت گری کے نقش پا باقی / سبا باقی نہ مہر وے سبا باقی"
ایک دوسری نظم 'مجھے وداع کر' میں لکھتے ہیں :
تو اپنے روزنوں کے پاس آکے دیکھ لے / کہ مشرقی افق پہ عارفوں کے خواب —— خواب قہوہ رنگ میں امید کا گزر نہیں / کہ مغربی افق پہ مرگ نور پر کسی کی آنکھ تر نہیں۔
میراجی یوں تو نفسیات کے نہاں خانوں سے موتی یا گھونگھے سبھی کچھ نکالتے ہیں، زندگی کے ایک خاموش تماشائی بن کر رہنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ اپنی نظم 'مجھے گھر یاد آتا ہے' میں کہتے ہیں :
حیات مختصر سب کی بہی جاتی ہے اور میں بھی / ہر اک کو دیکھتا ہوں مسکراتا ہے کہ ہنستا ہے کوئی ہنستا نظر آئے کوئی روتا نظر آئے / میں سب کو دیکھتا ہوں، دیکھ کر خاموش رہتا ہوں مجھے ساحل نہیں ملتا۔
اختر الایمان کے یہاں ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق دونوں کا اثر ہے مگر وہ کسی کے

دائرے میں مقید نہ ہو سکے۔ یہی بات اُن کی انفرادیت کی دلیل ہے۔ شروع سے اُن کو زندگی کے جبر کا شدت سے احساس ہے۔ پگڈنڈی میں کہتے ہیں :

ایک حسینہ درماندہ سی بے بس تنہا دیکھ رہی ہے / جیون کی پگڈنڈی یونہی تاریکی میں بل کھاتی ہے / کون ستارے چھو سکتا ہے، راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے / راہ کے پیچ و خم میں کوئی راہی الجھا دیکھ رہی ہے / یہ سورج یہ چاند ستارے راہیں روشن کر سکتے ہیں؟ / تاریکی آغاز سحر ہے، تاریکی انجام نہیں ہے / آنے والوں کی راہوں میں کوئی نور آشام نہیں ہے / ہم سے اتنا بن پڑتا ہے جی سکتے ہیں، مر سکتے ہیں۔

مگر ن کے یہاں ایک اُمید کی کرن بھی جلوہ گر ہے "ایک لڑکا" اس طرح ختم ہوتی ہے :

میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے / کبھی چاہا تھا اک خاشاک عالم پھونک ڈالے گا / یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے / یہ کذب و افترا ہے جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں۔

منیب الرحمان 'آئینہ' میں کہتے ہیں :

میں کبھی عکس ہوں کبھی سایہ / اصل کی جستجو میں سرگرداں / خود کو پہچاننے میں عمر گئی / اور اپنے لیے ہی غیر رہا / سب نے دیکھا مجھے مگر میں ہی / اپنی صورت کبھی نہ دیکھ سکا۔

گوپال متل ہیرو کے زوال کی داستان یوں کہتے ہیں :

ہو بلندی / بلندی کا فسوں ٹوٹا / حقیر و ناتواں تنکا / پڑا ہے خاک پستی پر / خدا جانے کوئی رہگیر جب اس کو مسلتا ہے / تو اپنا خواب عظمت یاد کر کے اس کے دل پر کیا گزرتی ہے۔

وزیر آغا 'کوہ ندا' میں موجودہ کاروباری زندگی اور مشینی نظام کے خلاف اس طرح احتجاج کرتے ہیں :

پھر انجن کی بے ہنگم سیٹی / صبح سی بن کر میرے کان میں گر جاتی ہے / اور شب بھر کی تھکی ہوئی اک ریل کی بوگی / اپنی کلائی انجن کے پنجے میں دے کر / چل پڑتی ہے / پھر اک دم سناٹا سا چھا جاتا ہے / اور میں گھڑی کی ظالم سوئیوں کی ٹک ٹک میں / دن کے زرد پہاڑ پہ چڑھنے لگتا ہوں۔

بلراج کومل 'پرندہ' میں کہتے ہیں :

لہو کے پار گلشن ہے مگر گلشن لہو ہی ہے / نگاہوں میں اجڑتے شہر کی مانند تصویروں کا میلہ ہے / ہجوم سنگ و آہن ہیں / کوئی آواز دیتا ہے کوئی آواز سنتا ہے / مگر آواز سے آواز کا رشتہ نہیں ہوتا۔

خلیل الرحمان اعظمی اپنی نظم میں گم تم نہیں ہوں، میں کہتے ہیں :

میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں / جہاں میں ہی میں ہوں / جہاں میرا سایہ ہے / سائے کا سایہ ہے / اور دور تک —— / بس خلا ہی خلا ہے۔

محمود ایاز اپنی نظم 'شب چراغ' میں کہتے ہیں:

تلاش رزق میں نکلا ہوا یہ جم غفیر / لپکتی بھاگتی مخلوق کا یہ سیل رواں / ہر ایک کے سینے میں یادِ دل کی منہدم دیوار / ہر ایک اپنی ہی آواز پلٹے رو گرداں / یہ وہ ہجوم ہے جس میں کوئی کسی کا نہیں / یہ وہ ہجوم ہے جس کا خدا کہیں بھی نہیں — عمیق حنفی اپنی ایک طویل نظم 'سندباد' میں، مشین زادوں کی بستی کا اس طرح ذکر کرتے ہیں۔ انصاف سے دیکھیے کیا یہ آپ کی دہلی یا بمبئی کی تصویر نہیں ہے۔

حادثہ ہو گیا / آدمی کٹ گیا / اس کا سر پھٹ گیا / بھیڑ بہتی رہی / بات کرنے میں جو تھے مگن / بات کرتے رہے کہ قہقہے چیخ بر کرتے رہے اور اکثر جو خاموش تھے چپ گزرتے رہے آدمی مرگیا / آدمی ٹرین کی پٹریاں بن گئے / ٹرین کی پٹریاں آدمی بن سکیں گی کبھی دانۂ گندم سے دوری میں شاعر ماتم کناں ہے:

جا رہے ہیں / پیاس سے بے حال ننھی مچھلیوں کے غول / سمتوں کے بھنور میں پھنس گئے ہیں / زمیں پر سخت چٹانیں ابھرتی آرہی ہیں / دانۂ گندم ہماری دسترس سے دور ہوتا جا رہا ہے۔

ندا فاضلی لفظوں کا پل میں ایک قدم آگے بڑھتے ہیں:

مسجد کا گنبد سونا ہے / مندر کی گھنٹی خاموش، جزدانوں میں لپٹے سارے آدرشوں کو / دیمک کب کی چاٹ چکی ہے / رنگ گلابی نیلے پیلے کہیں نہیں ہیں / تم اس جانب / میں اس جانب / بیچ میں میلوں گہرا غار / لفظوں کا پل ٹوٹ چکا ہے / تم بھی تنہا / میں بھی تنہا۔

ساقی فاروقی: میں بال رومز میں ناچ رہا ہوں / شراب خانوں میں جی رہا ہوں / جو میرے اندر دھڑک رہا تھا / وہ مر رہا ہے۔

زاہد ڈار نے شہر پر اس طرح طنز کرتے ہیں:

گھرے شہروں میں رہنے سے عظمت کا احساس مٹا / لمبے حملوں پر جانے کا، قدرت سے ٹکرانے کا رمان مٹا / اب آرام ہے شہروں میں انسان مٹا /

احمد ہمیش 'پرچھائیں کا سفر' میں نئی حسیت کا اس طرح اظہار کرتے ہیں:

یہاں ایک کمرے کی کھڑکی میں بیٹھے ہوئے سوچتے ہو کہ آنکھیں تمھاری ہیں / رچنا تمھاری / ادھر مڑ کے دیکھو، بنائے ہوئے ان گنت رنگ / شبدوں کے سانچوں میں ڈھالی ہوئی اپسرائیں، نئے فرش پر ڈگمگاتی ہوئی گر پڑی ہیں / سویرے کی نیلاہٹیں، گندگی میں لپٹی ہوئی چھاؤں میں اونگھتی ہیں / فقط مکھیاں اُڑ رہی ہیں۔

اس مختصر خاکے سے یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ ہماری جدید شاعری میں انسان کے بجائے آدمی پر

زیادہ توجہ ہے یعنی اقبال کے بجائے غالب کی نظر سے زیادہ فیض ہے۔ اسی لیے غالب آج کے شعرا کے جتنا روحانی اعتبار سے قریب ہے اتنے نہ اقبال ہیں نہ ترقی پسند شعرا۔ یہ خوش قسمتی ہو یا بد قسمتی مگر ہے ایک حقیقت۔ نیا شاعر یہ محسوس کرتا ہے کہ ابھی آدمی کی تلاش و جستجو ختم نہیں ہوئی ہے۔ ہو سکتا ہے آدمی کی یہ تلاش ہی ایک نئے انسان کے جنم میں مدد دے اور جس طرح مارکوزے نے کام دیوتا اور تمدن میں مارکس اور فرائڈ دونوں کی مدد سے ایک نئے امتزاج کی طرف اشارہ کیا ہے، وہ مفید ثابت ہو۔ نیا شاعر کسی فریب میں مبتلا ہونے کو تیار نہیں ہے۔ وہ اپنی انا کا فریب کھانے سے بھی بچنا چاہتا ہے۔

شاعری فلسفہ نہیں ہے۔ شاعری کی مخصوص بصیرت سوال کر کے جوابوں کے لیے ذہن کو اکساتی ہے۔ شاعر دو دو چار کی زبان میں بات نہیں کرتا۔ اس کے رمز و ایما کے طلسم میں گنجینۂ معنی کو تلاش کرنا چاہیے۔ اردو کا شاعر اپنی ہندستانی بنیاد، عجم کے حسن طبیعت اور عالمی فضا تینوں کا احساس رکھتا ہے۔ وہ اب فلسفے، سیاست، مذہب، اخلاق کسی کے بندھے ٹکے فارمولے کو قبول نہیں کرتا۔ ہاں ان سب سے اپنے طور پر مستفید ہوتا ہے اور دنیوی اور کاروباری ہوش مندی کے مقابلے میں اس دیوانگی کو ترجیح دیتا ہے جو سچ کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے خواہ وہ کہیں سے ملے۔ وہ حکومتوں اور آئڈیالوجی کے اس پھیلے ہوئے زنداں میں حریت فکر کا چراغ ہے گوئٹے کی طرح اس کی وفاداری اپنی نظر سے ہے۔ وہ شہروں سے اس لیے صحرا کو نکل گیا ہے کہ قانون باغبانی صحرا لکھ سکے۔ اسے اب جا کر یہ اندازہ ہوا ہے کہ آدمی پر لیبل نہیں لگانا چاہیے۔ اس کی روح میں جھانکنا چاہیے۔ وہ شنکر کی طرح زہر پینے کے لیے تیار رہے تاکہ شاید اس طرح اسے کوئی نیا امرت مل جائے اور اگر نہ ملے تو تخی کام و دہن کی ہی آزمائش ہو جائے۔ وہ جانتا ہے کہ بیسویں صدی کی چوتھی، پانچویں دہائی میں بہتر دنیا اور بہتر زمانہ بنانے کے لیے جدوجہد سے کام نہ چلے گا پہلے اس دنیا کو اپنے سامنے پست و بلند کے ساتھ سمجھنا پڑے گا اور پھر یا تو میر کی طرح اپنے باغ کی سیر میں لگ جانا ہو گا یا YEATS کے ان غیر فانی الفاظ میں وہاں پہنچنا ہو گا۔ جہاں سے ساری سیڑھیاں شروع ہوتی ہیں۔

"I MUST LIE DOWN WHERE ALL THE LADDRES START IN THE FOUL RAG AND BONE SHOP OF THE HEART" (W B YEATS)

شاعری میں شخصیت

کہا جاتا ہے کہ شاعری شخصیت کا آئینہ ہے۔ یہ قول خاصا گمراہ کن ہے۔ جس طرح آئینے میں کسی شے کا عکس نظر آتا ہے اس طرح شخصیت کا عکس شاعری میں نظر نہیں آتا۔ نہ شخصیت اتنی سادہ اور واضح شے ہے اور نہ شاعری اتنی شفاف اور ہموار سطح رکھتی ہے کہ ہمیں شاعر کی شخصیت اس کے کلام میں بجنسہٖ نظر آئے۔ شخصیت شاعری میں ضرور جھلکتی ہے مگر اس پر شاعری کے مخصوص اظہار اور فن کے تقاضوں کا پردہ ہوتا ہے۔ کسی شاعر کی شخصیت کا مطالعہ اس کے کلام سے کرنے کے لیے ماہر نفسیات ہونا کافی نہیں۔ شاعری کے آداب سے واقف ہونا بھی ضروری ہے۔ نفسیات کا علم ہمیں شخصیت کی خصوصیات سے آگاہ کرتا ہے۔ اس کی نوعیت بتاتا ہے۔ اس کے میلان یا جھکاؤ سے واقف کرتا ہے۔ مگر شاعری جس طرح شخصیت کو ظاہر کرتی ہے وہ اس کا اپنا طریقہ ہے۔ یہ ایک طلسمی دنیا ہے جس میں کہیں بہت تیز روشنی اور کہیں بہت گہری تاریکی ہے۔ یہاں آوازیں حقیقی نہیں، ملی جلی ہیں۔ ہر آواز شاعر کی نہیں ہے اور کوئی آواز شاعر کی لے سے محروم نہیں ہے۔ شاعر کی آوازیں بھی بہت سی پچھلی

آوازوں کی گونج ہے۔ پھر شاعری کی کچھ روایات ہیں۔ یہ روایات فکر کی بھی ہیں اور فن کی بھی۔ وہ شاعر بھی جو انفرادیت رکھتے ہیں اور جن کا رنگ صاف پہچانا جاتا ہے فکر و فن کی روایات کی ترمیم و تنسیخ، تنظیم نو یا ترتیب نو سے اپنے آپ کو ممتاز کرتے ہیں۔ اس لیے شاعری میں شخصیت کا مطالعہ خاصا دلچسپ اور مفید مگر مشکل کام ہے۔ اس کے لیے سب سے پہلے شاعری کی آوازوں سے مانوس ہونے کی ضرورت ہے۔ شاعری کی فضا سے آشنا ہونا، شاعر سے ذہنی ہمدردی پیدا کرنا، تحسین (Appreciation) کے فرائض سے عہدہ برآ ہونا۔ شاعری کی اپنی حقیقت اور اس کے اپنے قواعد کو جاننا ضروری ہے اور علمی طریقۂ کار میں بھی لچک دار ذہن پیدا کرنا لازمی ہے۔ نفسیات کے طالب علموں کے سامنے یہ گفتگو اسی وجہ سے کی جا رہی ہے، ورنہ ان کے دائرے میں ادب کے طالب علم کی یہ مداخلت شاید بے جا سمجھی جائے۔

فرائڈ کو جب اس کی ساٹھویں سالگرہ پر یورپ کے عالموں اور سائنس دانوں نے خراج عقیدت پیش کیا اور اسے باطن کی دنیا کا سیّاح ٹھہرایا تو اس نے کہا کہ اس سے پہلے یہ کام فلسفیوں اور شاعروں نے کیا ہے۔ اس نے تو صرف اس باطنی دنیا کے قواعد مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ میں جانتا ہوں کہ نفسیات کا علم فرائڈ کے نظریات سے بہت آگے بڑھ چکا ہے۔ مجھے یہ بھی احساس ہے کہ مجموعی طور پر نفسیات شاعری کو بہت اچھی نظر سے نہیں دیکھتی اور ردّ عمل کے طور پر ادب کے بہت سے نقّاد نفسیات کی عطا کردہ معلومات کو شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ شاعر کے ذہن اور تخلیقی عمل کے متعلق نفسیات

کی عطا کردہ معلومات سے ادب کا طالب علم بھی فائدہ اٹھا سکتا ہے اور اٹھا رہا ہے۔ اسی طرح نفسیات کے طالب علموں کے لیے شاعروں اور ادیبوں کے کارناموں میں انسانی فطرت، ذہن کی پُر پیچ فضا، شعور اور لاشعور کی کش مکش، محرومی، احساس کمتری، جسمانی صلاحیت، موروثی خصوصیات، جنسی تجربوں، سماجی اثرات، اخلاقی قوانین کی ایک رنگا رنگ پیچیدہ اور آباد دنیا ملتی ہے جس کا سرسری مطالعہ خطرناک ہے مگر جس کا گہرا اور ہمدردانہ مطالعہ نہایت مفید اور دلچسپ ہے۔ اس مطالعے کے کچھ نقوش یہاں متعین کرنے ہیں، لیکن نفسیات کے مروجہ طریقۂ کار کے متعلق ایک بات کہہ دینا پہلے ضروری ہے۔

ہمارا سائنسی طریقۂ کار طبیعاتی علوم سے لیا گیا ہے۔ یہ تجرباتی ہے اور معروضی ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ طبیعاتی علوم نے ہمیں جو علم اور طریقۂ کار دیا اسے اجتماعی علوم کے مطالعے کے لیے کام میں لایا گیا۔ اجتماعی علوم میں چونکہ افراد اور سماجی رشتے بھی آجاتے ہیں اس لیے اس کے لیے قواعد مدوّن کرنا آسان نہیں۔ نفسیات میں جو انسانی ذہن اور اس کے پیچ در پیچ راستوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کرتا ہے، تجرباتی اور معروضی طریقۂ کار کس حد تک متحمل کہا جا سکتا ہے۔ حقایق کی کرنوں کا مطالعہ سورج کا احساس کر سکتا ہے یا نہیں؟ یہ پورے طور پر معروضی ہو سکتا ہے یا نہیں؟ یہ چونکہ فرد کے لاشعوری میلانات پر زیادہ توجہ کرتا ہے۔ اس لیے سماجی تعلقات جس حد تک شخصیت کی تعمیر پر اثر انداز ہوتے ہیں اس کا پورا ادراک کر سکتا ہے یا نہیں؟ یہ چونکہ حقیقت کا خاصا جامد اور مادی نظریہ رکھتا ہے اس لیے ایسی حقیقتوں سے جن کو ابھی شیوہ ہائے بتاں

کی طرح کوئی نام نہیں دیا جاسکا۔ لیکن جن کی اہمیت پھر بھی مسلم ہے، پوری طرح عہدہ برآ ہو سکتا ہے یا نہیں۔ میں اس سلسلے میں صرف سوالوں کی ضرورت کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ ان کا جواب یہاں دینا ضروری نہیں سمجھتا۔ ہمیں ایک تاریک کمرے میں ایک سفید بلی کی تلاش ہے جو وہاں موجود ہے۔ پہلے اس بلی یعنی شخصیت کے متعلق چند اشارے ضروری ہیں۔

آکسفورڈ ڈکشنری میں شخصیت کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:۔

"وہ صفت یا صفات کا مجموعہ جو ایک شخص کو دوسرے شخص سے ممتاز کرتا ہے مخصوص ذاتی یا انفرادی کردار خصوصاً جب وہ ایک نمایاں قسم کا ہو۔"

That quality or assemblage of qualities which makes a person what he is, as distinct from other persons — distinctive personal or individual character especially when of a marked kind.

یہ لفظ سب سے پہلے ۱۷۹۵ء میں استعمال ہوا اگرچہ شخصیتیں اس سے پہلے بھی تھیں۔ شخصیت میں انفرادیت اور کردار اس طرح ملے جلے ہیں کہ یہ قریب قریب اس کے مترادف کہے جا سکتے ہیں۔ شخصیت زیادہ تر جسمانی خصوصیات سے بنتی ہے جو ورثے میں ملتی ہیں۔ لیکن شخصیت صرف موروثی جسمانی خصوصیات کا نام نہیں بلکہ اس اثر کا نتیجہ ہے جو جسمانی خصوصیات پر ماحول اور تربیت سے پڑتا ہے۔ اس سے بعض لوگوں نے یہ نتیجہ بھی نکالا

ہے کہ شخصیت کی تعمیر میں وراثت ہی سب کچھ ہے۔ مگر جیسا کہ ڈیڈنگٹن نے "Introduction to modern genetics" میں کہا ہے کہ "جو نسلی خصوصیات منتقل ہوتی ہیں ان میں سب تکمیل کو نہیں پہنچتیں کیونکہ تکمیل کے راستے میں بہت سے ہفت خواں آتے ہیں۔" یہ ہفت خواں گھریلو تربیت، اسکول کے ماحول، سماجی اثرات علمی وادبی اقدار کے ہیں۔ شخصیت کا خام مواد تربیت اور ماحول کے اثر سے مختلف قالب اختیار کرتا ہے۔ جسمانی کمزوریاں یا بچپن کی محرومیاں شخصیت کے پیالے میں بال بھی پیدا کرتی ہیں۔ لیکن یہ بھی کسی نہ کسی میدان میں طاقت کا بھی باعث ہوسکتی ہے اور ہوتی ہے۔ شا نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ اس کے بچپن میں باپ کی شراب نوشی اور ماں کی اس کی وجہ سے گھر سے بیزاری نے اس میں ایک تشنگی پیدا کی اور چونکہ وہ اپنے ہم جماعتوں میں سب سے کمزور تھا اس لیے اس نے ان کی مار پیٹ سے بچنے کے لیے تعلی کی ٹھانی اور اس طرح اپنا ایک رعب قایم کرلیا۔ جوشؔ بچپن میں اپنی جسمانی طاقت کا مظاہرہ اپنے ساتھیوں پر حکم چلا کر کیا کرتے تھے۔ حسن نظامی اپنی عمر سے بڑے کو چیلنج کرنے میں پٹ گئے، مگر انھوں نے ہمت نہیں ہاری۔ انانیت سرشاری اور محرومی دونوں سے پیدا ہوسکتی ہے۔ یہ اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ نطشے کا طاقت کا فلسفہ ایک مریض جسم کا انتقام ہے۔ عظیم بیگ چغتائی کا کھلنڈرا پن اور دھول دھپے والی ظرافت ایک ذہنی تلافی ہے۔ سمرسٹ ماہم کے پیر میں خرابی اس کے لیے زندگی میں ایک امتیاز حاصل کرنے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ اس لیے جو جسمانی خصوصیات ورثے میں ملی ہیں ان میں ابتدائی تربیت سے ایک خاص رجحان پیدا ہوتا ہے۔ ہوسکتا

ہے کہ یہ رجحان شادابی کا احساس پیدا کرے یا تشنگی کا۔ شادابی کا احساس آگے چل کر معمولی انسان بنا سکتا ہے یا بعد میں تشنگی پیدا کر سکتا ہے۔ کوئی بڑا واقعہ، کوئی غیر معمولی شخص، کوئی بڑی مذہبی، سماجی یا سیاسی تحریک ذہن کی کایا پلٹ کر سکتی ہے۔ تشنگی کا احساس تناؤ یا کش مکش کا باعث بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے شخصیت کی تعمیر میں جسمانی خصوصیات کے بعد بچپن کی تربیت کا اثر ہے اور اس کے بعد جنسی احساس اور زندگی کا۔ جنسی زندگی یہاں وسیع علمی معنی میں استعمال کی گئی ہے۔ جس میں تجربے سے لے کر ترفع تک کے سب مراحل شامل ہیں۔ فرد چونکہ خلا میں نہیں ہوتا اس لیے بچپن سے بڑھاپے تک سماجی رشتے اس پر مختلف طریقوں سے اثر ڈالتے رہتے ہیں۔ اس طرح شخصیت اس مجموعی، انوکھی، ممتاز اور منفرد خاصیت کا نام ہے جو وراثت اور ماحول کے ایک دوسرے پر پیہم کبھی مخالف اور کبھی موافق اثرات سے وجود میں آتی ہے جسے ایک لیبل یا ایک عنوان دینا آسان نہیں۔ یہ کنول کے اس پھول کی طرح ہے جو دریا کی سطح کو چیر کر اپنا حسین جلوہ دکھاتا ہے۔ مگر جس کی جڑیں کبھی کیچڑ میں اور کبھی طوفانوں کے آغوش میں پرورش پاتی ہیں۔ یوں تو ہر شخص کی ایک شخصیت کہی جا سکتی ہے۔ مگر جس طرح ہر لکھنے والا صاحبِ طرز نہیں ہوتا اسی طرح ہر شخص "شخصیت" نہیں رکھتا۔ شخصیت صرف انانیت، کا نام نہیں ہے بلکہ انانیت کے بانکپن یا وضع خاص کا نام ہے جو سختی و سستی اور رنج و راحت دونوں میں یکساں جلوہ دکھاتی ہے جو ہموار قدم اور تیز جست، روزمرہ کے معمول کی سلامت روی اور اچانک واقعات کی قیامت خیزی دونوں میں اسی امتیازی شان سے ظاہر ہوتی ہے، جو ستر پردوں سے چھن کر اپنا حسن دکھاتی ہے۔ یا جو

سامنے ہوتے ہوئے بھی کہیں اور ہوتی ہے۔ فطرت کی اس معجون مرکب کے اجزا کا تجزیہ اتنا آسان نہیں جتنا کہا جاتا ہے کیونکہ دیکھنے والی عینک کو ہم بالکل نظرانداز نہیں کر سکتے اور اس کا رنگ تصویر کو بھی رنگین کر سکتا ہے، دوسرے وہ ذہنی رَو جو سارے رگ وپے میں بجلی کی طرح دوڑتی رہتی ہے اور شخصیت میں تب وتاب پیدا کرتی ہے آسانی سے تجربات کے احاطے میں نہیں آتی۔ ہاں شاعری میں وہ چھپ چھپ کر ظاہر ہوتی ہے مختلف بھیس بدلتی ہے اور مختلف تجربات سے دوچار ہوتی ہے۔ مختلف کھیل کھیلتی ہے۔ کبھی صنم کدے آراستہ کرتی ہے، کبھی آئینہ خانے بناتی ہے، کبھی خاک وخون میں لوٹتی ہے۔ کبھی گلستان سجاتی ہے۔ کبھی اپنے پر عاشق ہوتی ہے اور اپنی نرگسیت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ کبھی پرستش کے جوش میں اپنے سورج کو ذرۂ بے مقدار قرار دیتی ہے۔ کبھی عالم فطرت میں گم ہو جاتی ہے اور کبھی اپنے خونِ جگر کے باغ کے سامنے دنیا کے باغ وراغ کی طرف نگاہ اٹھا کر بھی نہیں دیکھتی۔ مگر جو اس کا ادا شناس ہے وہ یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتا۔

بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش
من انداز قدت را می شناسم

شخصیت کے جلوے کو شاعری میں پہچاننے کے لیے شاعری کی بعض خصوصیات کو سمجھنا ضروری ہے شاعری تخیل کی موسیقی ہے اور استعارہ اس کی روح ہے۔ تخیل کی یہ دنیا اتنی خیالی یا فرضی نہیں جتنی سمجھی جاتی ہے۔ یہ ہماری حقیقی دنیا ہی کی توسیع، ہماری خواہشات ہی کی آزاد جنت، ہمارے جذبات ہی کا بے روک اظہار ہے۔ یہ خوابوں کی دنیا کی ایک

بدلی ہوئی شکل ہے۔ خوابوں میں ہمارے شعور کی ترتیب کو کوئی دخل نہیں۔
وہاں صرف لاشعور کا راج ہے۔ تخیل کی دنیا، خیالی پلاؤ (Day dream)
سے مشابہ ہے جس میں خیال کی رو کو شعوری سمت یا ترتیب ملتی ہے۔
چنانچہ شاعری کی پرواز میں تخیل بال و پر کا کام کرتا ہے۔ تخیل کی
اس دنیا کا نفسیاتی مطالعہ کیا جا سکتا ہے مگر مشکل یہ ہے کہ ماہرین
نفسیات الفاظ کو صرف معلوماتی علامات سمجھتے ہیں ان کی رمزیت یا
اشاریت پر غور نہیں کرتے۔ وہ استعارے کے اسرار سے واقف نہیں۔
وہ شاعر کے "میں" کو واقعی "میں" سمجھ لیتے ہیں۔ حالانکہ یہ میں، بعض اوقات
پوری کائنات پر محیط ہوتا ہے اور کبھی وہ شاعری کو بیان واقعہ مان
لیتے ہیں۔ حالانکہ شاعر واقعات بیان نہیں کرتا تاثرات کا اظہار کرتا ہے۔
فوٹو گرافی نہیں کرتا تصویر بناتا ہے۔ کاریگر نہیں ہے فنکار ہے۔

ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں شاعری کی تین آوازوں کا ذکر
کیا ہے۔ پہلی آواز وہ ہے جس میں شاعر اپنے سے باتیں کر رہا ہے یا
کسی خاص آدمی سے نہیں کر رہا ہے۔ دوسری آواز وہ ہے جب شاعر
ایک حلقے سے خطاب کر رہا ہے چاہے وہ حلقہ چھوٹا ہو یا بڑا! شاعری
کی تیسری آواز وہ ہے جب شاعر ایک ڈرامائی کردار ڈھالتا ہے جو
نظم میں باتیں کر رہا ہے۔ جب وہ سب کچھ کہہ رہا ہے جو خود نہ کہتا
بلکہ صرف اسی وقت کہہ سکتا ہے جب ایک فرضی کردار دوسرے فرضی
کردار سے مخاطب ہے۔ شاعر جب اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے تو
گویا وہ بے نقاب ہے۔ میں نے گویا یوں کہا کہ اس وقت بھی وہ بالکل
بے نقاب نہیں ہے۔ لیکن دوسرے موقعوں کے مقابلے میں زیادہ

بے نقاب ہے۔ یہاں اس کی شخصیت کا اظہار زیادہ واضح، براہ راست اور بے محابا ہے۔ جب وہ ایک حلقے سے خطاب کر رہا ہے تو اب وہ یا تو ایک پیمبر ہے یا نقیب یا باغی یا ہیرو۔ اب اس کی شخصیت پر ایک تو آدابِ محفل کا نقاب ہے دوسرے ابلاغ کی ضروریات کا، تیسری آواز میں مختلف کرداروں کی ترجمانی کے باوجود خالق کی شخصیت، اس کی مہر، اس کا نشان ملتا ہے۔ اس لیے ڈرامائی شاعری میں شاعر کی شخصیت اس کی تخلیقی صلاحیت کی بوقلمونی، اس کی قوت ایجاد کی رنگا رنگی اور اس کی خلاقی کے جلوۂ صد رنگ میں ظاہر ہوتی ہے۔ شیکسپیئر نے ہزاروں کردار پیش کیے ہیں، مگر وہ کردار صرف شیکسپیئر ہی پیش کر سکتا تھا۔ ان پر شیکسپیئر کی شخصیت کی مہر ثبت ہے مگر مہر کے نقش پڑھنے کے لیے چشمِ بینا چاہیے۔ ورنہ ہمارا وہی حشر ہو سکتا ہے جو ان نقادوں کا ہوا جو کہتے تھے کہ شیکسپیئر اٹلی ضرور گیا تھا۔ وہ کسان، سپاہی، وکیل یا معلم ضرور رہا ہوگا اور جن کا جواب مشہور ایکٹرس ایلن ٹیری نے یہ کہہ کر دیا تھا کہ اس حساب سے شیکسپیئر عورت بھی رہا ہوگا۔

شاعری کی پہلی آواز جس میں شاعر اپنے سے باتیں کرتا ہے براہ راست شاعر کے اپنے جذبات و خیالات کو ظاہر کرتی ہے اور اس لیے اس میں اس کی شخصیت زیادہ جھلکتی ہے۔ ان شاعروں کے یہاں یہ آواز زیادہ ملتی ہے جو دروں بینی کے عادی ہیں یا جن کے یہاں ایک رومانی لہر ملتی ہے جو انھیں سب سے الگ اور زمان و مکان سے بلند کر دیتی ہے۔ غنائی شاعری کا بڑا حصہ، غزل کا خاصا حصہ، اشاریت پرستوں کی بہت سی نظمیں اسی ذیل میں آتی ہیں۔ غزل ویسے تو محبوب

ے باتیں کرنے کا نام ہے مگر اس میں حدیث حسن سے زیادہ عشق کی
حکایت ہے۔ اس عشق پر روایت اور تہذیب کے پردے ہیں، مروّجہ
افکار کے نقش ہیں۔ مگر شاعر کی شخصیت کے اہم نقوش اس میں اُجاگر
ہو ہی جاتے ہیں۔ مثلاً میرؔ کی شاعری زیادہ تر شاعری کی پہلی آواز ہے۔
گو ان کی غزلوں میں دوسری آواز کی لے بھی ملتی ہے۔ جہاں وہ مروّجہ
افکار و اقدار کی ترجمانی کرتے ہیں یا سماجی اثرات کا عکس پیش کرتے
ہیں۔ میرؔ کی شخصیت کو پہچاننا زیادہ مشکل نہیں ہے، مگر ان کے ہر بیان
کو صحیح مان لینا بھی درست نہ ہوگا۔ مثلاً میرؔ کی ایک مشہور غزل لیجیے جس کا
مطلع ہے ؎

اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا

اس غزل کے کئی شعر ان کی شخصیت کے مظہر ہیں اور شاعری کی پہلی آواز کے
ذیل میں آتے ہیں۔ مگر اس کا مقطع دراصل شاعری کی دوسری آواز کا
ترجمان ہے۔ یہاں میرؔ ایک تہذیبی میلان کی عکاسی کرتے ہیں جس کے
پیچھے ایک روایت ہے اور جسے وہ قبول کرتے ہیں۔ مگر یہ ان کی خصوصیت
نہیں ہے اور اسی لیے اس کی بنا پر ان کے متعلق کوئی حکم نہیں لگایا
جاسکتا ؎

میرؔ کے دین و مذہب کو پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

جہاں جہاں شاعری کی پہلی آواز ملتی ہے وہاں ہمیں صرف ایک
نقاب ملتی ہے اور وہ نقاب رمز و ایما اور اسالیب فن کی ہے۔

اسے اٹھا کر ہم شاعر کی شخصیت کا جلوہ دیکھ سکتے ہیں مگر جہاں دوسری یا تیسری آواز نظر آتی ہے وہاں نقابوں کی کثرت ہمارے کام کو مشکل بنا دیتی ہے شاعر جب اپنے حلقے سے خطاب کرتا ہے تو وہ حلقے کی زبان میں بات کرتا ہے۔ وہ گویا اپنی سطح سے اتر کر ان کی سطح پر آتا ہے، ساری پیامی شاعری اسی ذیل میں آتی ہے، اس لیے اس شاعری میں شخصیت کی صاف پہچان خاصی مشکل ہے۔ ہمارے یہاں شاعری کی تیسری آواز مرثیے کے ڈرامائی یا غزل کے بعض اشعار میں ملتی ہے جہاں شاعر مختلف کرداروں کو زبان دیتا ہے یا مختلف کیفیات کا ایک محشر پیش کرتا ہے۔

اردو شاعری میں مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ شاعر کی شخصیت کے اظہار کے لیے زیادہ گنجائش نہیں چھوڑتے۔ بیانیہ شاعری کی ضروریات کے باوجود کہیں کہیں بعض مقامات پر ٹھیرنا، بعض پہلوؤں پر زور دینا، بعض الفاظ یا ترکیبوں کی تکرار شاعر کے میلان کا پتہ دیتی ہے۔ ہاں اس وادی میں بہت سیر کرنے کے باوجود زیادہ سرمایہ ہاتھ نہیں لگتا۔ مگر غزل جو شاعری کی تینوں آوازوں سے کام لیتی ہے اور جو اردو شاعری کی سب سے مقبول صنف ہے شخصیتوں کا ایک ایسا نگار خانہ چھپائے ہوئے ہے جس تک پہنچنا آسان نہیں۔ مگر جس کے جلوے کے بعد انسان بہت سے جلووں سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔

جو لوگ شاعری کو محض ایک خواب یا فرار، یا زندگی کی محرومیوں کی تلافی یا لاشعور کی شعور پر فتح یا اعصاب زدگی یا نقاب سمجھتے ہیں وہ کسی شاعر کے کلام سے اپنے مطلب کی باتیں ضرور نکال سکتے ہیں مگر بڑے شاعروں

کے یہاں ان اثرات کے باوجود شاعری ان چیزوں سے بلند ایک تخلیقی کارنامہ ہے جس میں روزمرہ زندگی کے حقایق کی ایک نئی بصیرت، ان کی ایک معنی خیز ترتیب اور اس طرح محدود حقایق کی توسیع کے ذریعے سے زندگی کی ترسیع کی ایک کوشش ملتی ہے۔ جو ایک حسن رکھتی ہے اور جو ہمیں کائنات اور انسانیت کے حسن کا ایک نیا احساس دیتی ہے۔ جب تک شاعر کی شخصیت کو شاعری کے اس تصور سے نہیں دیکھا جائے گا، ہمیں اجزا کا علم ہوگا، کل کا ادراک ہم نہیں کرسکیں گے۔ نفسیات کے موجودہ پیمانے غلط نہیں ہیں، ناکافی ہیں۔ مثلاً نفسیات کے مطالعے کی رو سے میر ایک مریض شخصیت کے مالک نظر آتے ہیں جو دیوانگی تک سے دوچار ہو چکی ہے۔ اگر میر کی شخصیت مریض ہوتی اور وہ محض اپنے ہی زخموں سے کھیلتے ہوتے تو ان کی شاعری میں تہذیبی بصیرت، سماجی شعور، اخلاقی آداب اور ایک دردمند انسانیت کی وہ آواز نہ ملتی جو اپنے اندر ایک قوتِ شفا رکھتی ہے۔ میر کی طرح سیکڑوں عاشق بھی ہوئے اور دیوانے بھی۔ مگر کسی نے اپنے عشق اور دیوانگی سے اس طرح فن کا ایک رنگ محل تیار نہیں کیا۔ کسی نے جذبات اور احساسات کی پرچھائیوں کو اس طرح زبان نہیں دی۔ کسی نے اپنی حزینہ لے میں ایک پورے دور کے دردوکرب کی ٹیسیں نہیں بھردیں۔ عاشق میر اور دیوانے میر کی شخصیت اس طرح میر کی ساری شخصیت نہیں ہے۔ میر کی شخصیت کی بھرپور جھلک ہمیں دراصل ان کے کلام میں ہی ملتی ہے اور اصلی میر وہ نہیں ہیں جن کا ذکر تذکروں میں ہے اور جن کی بددماغی کے افسانے بنائے گئے ہیں۔ بلکہ وہ اپنی تمام کمزوری اور طاقت کے ساتھ اپنے حقیقی رنگ میں اپنی شاعری ہی میں

جلوہ گر ہوتے ہیں حقیقت میں نے اس لیے کہا کہ اگرچہ ان کی زندگی اور شاعری میں کوئی بڑا تضاد نہیں ہے اور زندگی کی سختیاں گو انھیں بدل نہیں سکتیں مگر ان کی شخصیت کو کچھ بجھا دیتی ہیں اور شاعری کی آزاد فضا میں وہ زیادہ تابناک اور روشن نظر آتی ہے۔

میرؔ اور سوداؔ کی شخصیتوں کا فرق ان کی شاعری کے رنگ سے نظر آتا ہے۔ یہ رنگ یا طرز کی پہچان ہمارے نقادوں کی بالغ نظری کا ثبوت ہے جس میں انفرادیت، روایات اور فن کے آداب کے باوجود ظاہر ہو ہی جاتی ہے۔ ایک ماحول میں میرؔ بھی سانس لیتے ہیں اور سوداؔ بھی لیکن دونوں کی جسمانی خصوصیات اور ابتدائی تربیت میں فرق تھا۔ اس لیے دونوں کی شخصیت کے دھارے الگ الگ بہتے ہیں۔ اگر میں شبلیؔ کے الفاظ میں کہہ سکوں تو میرؔ ایک کنواں ہیں اور سوداؔ ایک دریا۔ ایک کی گہرائی اور دوسرے کی وسعت و جامعیت دونوں کے مزاج کا فرق اور دونوں کی شخصیت کے امتیاز کو واضح کرتے ہیں۔ میرؔ درد مند انسان ہیں، سوداؔ، کھلنڈرے، مگر باشعور کھلنڈرے۔ ایک کے یہاں زخموں کے چمن ہیں، دوسرے کے یہاں زندگی کے پست و بلند کے احساس کے باوجود زندگی سے محبت اور اس کی نعمتوں کا احساس ملتا ہے۔ جس طرح میرؔ کے بہتر نشتر اشعار سے میرؔ کو قنوطی ثابت کرنا غلط ہوگا اسی طرح سوداؔ کی تیزی اور طراری، ان کی چمک دمک اور ہنسنے ہنسانے سے انھیں رجائی کہنا صحیح نہ ہوگا۔ ان کی ہجویات میں اپنے گرد و پیش کی ذہنی و اخلاقی پستی کا جو احساس ہے وہ ان کے دل کے زخموں کا آئینہ دار ہے۔ پھر بھی نمایاں میلانات کی بنا پر دونوں شخصیتیں ہمارے سامنے دو نہایت روشن تصویریں پیش

کرتی ہیں۔ فن میں شاندار انفرادیت ہے اور شخصیت کا حُسن اپنے سارے بانکپن اور رعنائی کے ساتھ موجود ہے۔ میرؔ کے چند اشعار اس سلسلے میں ملاحظہ فرمائیے ؎

فلک نے آہ تری رہ میں ہم کو پیدا کر
برنگِ سبزۂ نورستہ پائمال کیا

تب گرم سخن کہنے لگا ہوں کہ میں اک عمر
جوں شمع سرِ شام سے تا صبح جلا ہوں

٥ درہمی حال کی ہے سارے مرے دیواں میں
سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا

جگر جورِ گردوں سے خوں ہو گیا
مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

داغِ فراق حسرتِ وصل آرزوئے شوق
میں ساتھ زیرِ خاک بھی ہنگامہ لے گیا

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

دل پر خوں کی اک گلابی سے
عمر بھر ہم رہے شرابی سے

دل سے میری شکستیں الجھی ہیں
سنگ باراں ہے آبگینے پر

ایک سب آگ ایک سب پانی
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

ایک محروم چلے میر ہمیں دنیا سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ
مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

سوداؔ اور انشاؔ کی شخصیت اور شاعری میں ایک مماثلت ہے۔ مگر سوداؔ کی انفرادیت انشاؔ کی انفرادیت سے زیادہ بھرپور ہے۔ انشاؔ میں صرف وہ انفرادیت ملتی ہے جو اپنے کو دوسروں سے ممتاز کرنے کے لیے ہے جو ایک آن اور اکڑ، ایک پینترا اور پزبن جاتی ہے اور جس نے مصحفی کو یہ کہنے پر مجبور کیا تھا کہ انشاؔ شاعر سے زیادہ بھانڈ ہیں۔ سوداؔ کے یہاں انفرادیت کا وہ رنگ بھی ملتا ہے جو سماج کے عام رنگ سے بھی اپنے کو الگ رکھتی ہے۔ جو زمانے میں شریک ہو کر بھی اسے کچھ بلندی سے دیکھ سکتی ہے جو اپنی اور دوسروں کی کمزوریوں پر ہنس بھی سکتی ہے۔ انشاؔ کے یہاں جو جنسی میلان ہے اس میں ترفع کم ہے حیوانی جذبہ زیادہ۔ سوداؔ کے یہاں یہ ترفع کی خاص منزلیں طے کر لیتا ہے۔ یہ نیم پختہ جنسی میلان انشاؔ کو وہ سرشاری عطا نہیں کر سکا جو عشق کے آداب سے واقف ہے۔ اس نے ان کی سیمابیت کو بالآخر جنون کی راہ دکھائی، سوداؔ اس خطرے سے بچ نکلے۔ انشاؔ کا ایک شعر ہے ؎

اے حضرتِ دل تجھ میں اک لہر تو ہے اس کی
پر تجھ کو نشے میں کچھ سرشار نہیں پاتا

غالبؔ کی شاعری کی عظمت کی بہت سی وجہیں بتائی گئی ہیں، مگر دراصل سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ بڑی پہلودار اور جامع شخصیت رکھتے ہیں۔

جس میں ایک طرف شدید پیاس دوسری طرف مکمل سرشاری' ایک طرف انانیت کے بیشتر مظاہر' دوسری طرف وحدت الوجود کے خیالات جو ایک فلسفیانہ گہرائی رکھتے ہیں ایک طرف عشق' دوسری طرف اس پر تنقید' سبھی کچھ مل جاتا ہے ان کے یہ اشعار اس سلسلے میں ہمارے لیے بہت مفید ہیں۔

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی دردِ لا دوا پایا

تُو اور آرایشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

بندگی میں بھی وہ آزاد و خود بیں ہیں کہ ہم
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

نہیں بہار کو فرصت نہ ہو' بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیٔ ہوا کہیے

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو منظور تنک ظرفیٔ منصور نہیں

دم عیش جز رقص بسمل نہ بود
بہ اندازۂ خواہش دل نبود

با من میاویز اے پدر فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

اچھا ہے سرِ انگشت حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

ہوں گرمیٔ نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشن نا آفریدہ ہوں

کارے عجب افتاد بدیں شیفتہ مارا
مومن نہ بود غالبؔ کافر نتواں گفت

غالبؔ کی شخصیت کا ایک گہرا، روشن اور دل آویز نقش ان کے خطوط میں بھی ہے، جس میں رواداری، دلنوازی، خودداری کے ساتھ مردم شناسی، لطیف مزاج کی حس، دوسروں کے غم میں شریک ہونے اور اپنے پر ہنسنے کا ملکہ ملتا ہے۔ یہ شخصیت باوجود بڑی قابلِ قدر ہونے کے غالبؔ کی اس ذہنی پرواز اور خواب و حقیقت کی اس کش مکش کی آئینہ دار نہیں ہے جو ان کی شاعری کو گنجینۂ معانی کا طلسم بنا دیتی ہے۔ ادب اور نفسیات دونوں کے طالب علموں کے لیے اسی وجہ سے ان کی شاعری

کی عظمت زیادہ ہے۔ اسی وجہ سے ان کی شاعری مومن کی شاعری سے زیادہ وقیع ٹھیرتی ہے۔ جس میں محدود کش مکش اور محدود پرواز ملتی ہے اور جو صاف معاملے، علمیت کے اظہار اور کارگیری کی شاعری ہے۔

اردو شاعری میں شاعری کی دوسری آواز کے لحاظ سے حالی، اکبر، اقبال، جوش کی شخصیتوں کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔ مگر ان کا تجزیہ آسان ہے۔ فکر کے ایک میلان اور محور نے شخص کو خاصا واضح کر دیا ہے۔ حالی کی شخصیت میں انوکھا پن، ان کی نرمی اور دلداری اور سماجی خیالات سے آتا ہے۔ ورنہ ان کی شخصیت غالب کی طرح تہ دار نہیں ہے۔ اکبر کے یہاں رندی اور دلچسپ وعظ میں ایک نشہ ہے، گہرے خیالات نہیں ہیں۔ زندگی کی وہ بصیرت ہے جو بہت سے تجربوں سے پیدا ہوتی ہے۔ مگر وہ حکیمانہ نظر نہیں جو سچے مشاہدے کو مطالعہ بناتی ہے۔ جوش کے شبابیات اور انقلابیات دونوں میں رومانیت بھیس بدل بدل کر نمایاں ہوتی ہے۔ جس کی یکسانیت اکتا دینے والی ہے۔ ان اقبال کے یہاں ہمیں دوسری آواز کے غلبے کے باوجود پہلی اور تیسری آوازوں کا احساس بھی ملتا ہے۔ اقبال کی شخصیت میں ملٹن کی طرح (Puritan) اور نشاۃ ثانیہ کے آزاد انسان کی کش مکش نہیں ہے۔ ان کے یہاں زندگی کے تجربات بہت جلد ایک پیمبرانہ رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ پیمبرانہ رنگ اپنے فلسفیانہ ذوق، سماجی شعور، اخلاقی ذہن اور مقصدی آہنگ کی وجہ سے بڑا رفیع و جلیل ہے۔ اس کی وجہ سے انجمن میں خلوت کا احساس رہتا ہے۔ اس کی وجہ سے شمع محفل کی طرح سب سے جدا ہو کر سب کا رفیق رہنے کا ایک نقش

ابھرتا ہے۔ مگر اس میں غالب کی طرح وہ پیچ و خم نہیں ہیں جو برابر ادب اور نفسیات کے طالب علموں کے لیے دل کشی کا باعث رہیں گے۔ اقبال کی شخصیت اپنے کلام میں حل ہو گئی اور "کتاب" بن گئی۔ غالب کی شخصیت کبھی پوری طرح ان کے اشعار میں نہ سما سکی۔ ان کا آبگینہ ہمیشہ تندیٔ صہبا سے پگھلتا رہا۔ اقبال کی شخصیت کا مطالعہ ان کی شاعری کے ذریعے سے آسان ہے۔ غالب کا مطالعہ نسبتاً مشکل مگر زیادہ دلچسپ ہے۔ اقبال نے بڑی خوبی سے نشیب و فراز کو ہموار کر کے ایک یقین حاصل کر لیا۔ غالب اس یقین کی تلاش میں ساری عمر سرگرداں رہے اور اس لیے ان کی تلاش ہمارے لیے بھی ایک مستقل دعوت اور شاعری اور شخصیت کے اسرار و رموز کا ایک بڑی گہوارہ بن گئی۔

اس گفتگو کا مقصد یہ ہے کہ شاعر کی شخصیت اگرچہ شاعری میں براہ راست نہیں آتی اور فکر و فن کے آداب کی پابندیوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے۔ مگر مضامین کی تکرار، الفاظ کی تکرار، جزئیات کی تفصیل، تراکیب، استعاروں، تلمیحوں، اشاروں اور کنایوں میں اتنی باتیں اور اتنے رخ ہوتے ہیں کہ ان کا مطالعہ ہمیں ایک سمت اور منزل کی طرف لے جاتا ہے۔ ہاں اس کے لیے شاعری کے مخصوص اسلوب اور طریقۂ کار سے آگاہی ضروری ہے ورنہ بے ڈھنگے پن سے عمل جراحی اس کی لطافتوں کا خون کر سکتا ہے اور پھر مطالعہ کرنے والوں کو پوری اور جیتی جاگتی شخصیت نہیں بلکہ اس کے اجزا ہاتھ لگتے ہیں۔

یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ بڑی شاعری صرف شخصیت کا مظہر نہیں ہوتی، غیر شخصی بھی ہوتی ہے کیونکہ اسی سے اس کی آفاقیت کے جوہر کھلتے ہیں۔ ہاں غیر شخصی عناصر میں شخصی رنگ اور شخصی عناصر میں عمومی اثرات کی دھوپ چھاؤں سے ہی شاعری کی جنت عبارت ہے۔

میر میری نظر میں

"آبِ حیات" میں آزاد نے میر کے متعلق یہ روایت بیان کی ہے کہ میر کے ایک دوست انھیں تبدیلِ آب و ہوا کے لیے اپنے ایک مکان میں لے گئے۔ کچھ دن کے بعد جب وہ آئے تو انھوں نے دیکھا کہ کمرے کی کھڑکیاں بند پڑی ہیں۔ انھوں نے کھڑکیاں کھولیں اور میر سے کہا کہ میں تو اس غرض سے آپ کو یہاں لایا تھا کہ کھڑکیوں سے آپ باغ کا نظارہ کریں گے اور آپ کا دل کچھ بہلے گا۔ مگر آپ نے تو کھڑکیاں تک نہیں کھولیں۔ میر نے حیران ہو کر پوچھا۔ اچھا۔ ادھر باغ بھی ہے۔ پھر اپنے کٹے پھٹے مسودوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بولے۔ میں تو اس باغ کی فکر میں ایسا لگا ہوا ہوں کہ اس باغ کی فکر ہی نہیں۔

میر کے خونِ جگر کا گلزار رلکے کے اندرونی درخت کی یاد دلاتا ہے۔ رلکے نے کہا تھا کہ شاعر جب کوئی درخت دیکھتا ہے تو اس کے اندر ایک پیڑ بھی اُگتا ہے۔ اسی کا نام شاعری ہے۔ اب تک شاعری کا مطالعہ یا تو شاعر کی شخصیت، اس کے احول، اس کے مذہبی، اخلاقی، سماجی سیاسی افکار کی روشنی میں کیا جاتا رہا ہے یا پھر صرف شاعری کو بنیاد بنا کر فن کی حیثیت سے ہی سروکار رکھتے ہوئے، الفاظ کی ترتیب و تنظیم، تشبیہات، استعارات، زبان کی صحت، محاورات کے استعمال، آوازوں کے زیر و بم پر زور دیا جاتا ہے۔ دراصل یہ دونوں طریقے، دو انتہاؤں کو ظاہر کرتے ہیں۔ پہلی صورت میں اس شاعر سے سروکار ہوتا ہے جو کسی فلسفے، کسی مسلک، کسی نظریے، کسی زاویۂ حیات کی ترجمانی کرتا ہے۔ اور اس کی بنا پر اس کا درجہ متعین کیا جاتا ہے۔ دوسرے طریقے کے مطابق شاعر کسی زمانے، کسی خیال، کسی مسلک کا ہو اس کے الفاظ اور ان کے حسن، بیان اور حسنِ بیان، لسانی ڈھانچے اور جمالیاتی کرشمے سے ہی غرض ہوتی ہے۔ ایلیٹ نے جانسن کی تنقید نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا تھا کہ نقاد فلسفی

یا معلمِ اخلاق نہیں ہوتا، نہ وہ شاعری کے متن کے مطالعے میں اس بات کو نظر انداز کرتا ہے کہ شاعر کیا کہہ رہا ہے اور اس کے اس کہنے کی معنویت کیا ہے مگر شاعر جو کچھ کہہ رہا ہے اسے فلسفے کے معیاروں یا سماجی علوم کے پیمانے سے ناپنے کی ضرورت نہیں۔ دیکھنا یہ ہوگا کہ اس کی مخصوص بصیرت کے آئینے میں ہمیں زندگی کی، انسانوں کی، فرد اور اس کے مسائل کی، سماج کی روح کی جھلک دکھائی دیتی ہے یا نہیں۔ شاعری زندگی کی نقالی یا ترجمانی نہیں ہے۔ یہ زندگی کی ایک نئی تنظیم، ایک نئی تخلیق ہے۔ یہ افکار سے نہیں، تجربات سے وجود میں آتی ہے اور آفاقی اہمیت کی حامل بھی اس وقت ہوتی ہے جب اس میں ایک مخصوص واقعیت، ایک خصوصیت، ایک مقامیت ہوتی ہے۔ اس لیے میرؔ کے مطالعے میں نقاد کو صرف یہ نہیں دیکھنا چاہیے کہ میرؔ نے اپنے دور کے سماج کی بدحالی کی تصویر کس طرح کھینچی ہے اور نہ صرف اس پر بس کرنا چاہیے کہ میرؔ نے الفاظ کا استعمال کس طرح کیا ہے بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ میرؔ کی داستان کیا ہے۔ اشاروں اشاروں میں وہ کیا کہہ رہے ہیں اور کس طرح کہہ رہے ہیں۔ اُن کی بات کیا سُنی سُنائی یا لادی ہوئی بات ہے، یا ویری ہے، یا دل کی گہرائیوں سے نکلی ہے۔ اُن کے سارے وجود کی پکار ہے یا فیشن یا فارمولے کی بازیگری ہے۔ اس بات کی خوبی، عمدگی اور کیفیت کا جائزہ لیتے وقت ہمیں یہ بھی ملحوظ رکھنا ہوگا کہ کس ادبی روایت سے ان کا تعلق ہے اور پھر یہ بھی کہ ان کے بعد بات کہنے کے جو انداز آئے ہیں، ان کی موجودگی میں میرؔ کی بات اب کیسی لگتی ہے۔ میرؔ کے معاصرین میں میرؔ کا کیا مقام ہے۔ میرؔ کے بعد آنے والوں کے لیے میرؔ کیا معنی رکھتے تھے، اور آج میرؔ کتنے زندہ، کتنے شاداب، کتنے دلوں میں سرایت کرنے والے، کتنے ذہنوں پر حکومت کرنے والے ہیں۔ اگر میرؔ کی جگہ صرف الماری میں سب سے اونچی جگہ ایک مقدس نشان کی طرح ہے تو پھر میرؔ کی صرف تاریخی حیثیت ہے۔ وہ اگر آج بھی وہ شور انگیز اور ہنگامہ گرم کُن ہیں، ہمیں وہ پُرانے ہوتے ہوئے اپنے اور نئے اور ہم عصر محسوس ہوتے ہیں تو پھر ان کی اہمیت، عظمت اور معنویت مسلّم ہے اور جب تک اردو زبان زندہ اور اردو پڑھنے والے باقی ہیں، میرؔ بھی زندہ اور پائندہ رہیں گے۔ بڑا شاعر وہی ہوتا ہے جو ہر دور میں اپنا معلوم ہوتا ہے۔ اس کے کلام میں نئی نئی جہتیں برابر دریافت کی جا سکتی ہیں، جو زندگی کے ہر موڑ پر اور تاریخ کے ہر پہلو میں ساتھ دے سکتا ہے، جس سے ہر بات میں اتفاق کرنا ضروری نہیں، مگر جس کی بات کی صداقت کو تسلیم کرنا پڑتا ہے، جس کو جاننا ضروری ہے کیوں کہ اس کے بغیر ہم زندگی کی ایک متاعِ گراں مایہ کھو دیں گے مگر جس کو ماننا ضروری نہیں، جس کو سمجھنا ضروری ہے لیکن جس کے پیچھے چلنا ضروری نہیں۔

شاعری اور نثر میں بنیادی فرق ہے۔ شاعری صرف کلامِ موزوں نہیں ہے بلکہ کچھ اور بھی ہے۔

موزونیت تو صرف ایک ظاہری پہچان ہے۔ اصل فرق الفاظ کے متعلق رویّے کا ہے۔ خیال کی منطقی ترتیب، نحوی قواعد کے مطابق نثر میں ہوتی ہے۔ شاعری میں الفاظ کی ترتیب نثر کی طرح نہیں ہوتی اور الفاظ کا استعمال بھی نثر کے مطابق نہیں۔ ہاں کبھی ایسا ہو بھی سکتا ہے ایک مغربی ماہر لسانیات نے اعداد و شمار کے ذریعہ سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ نثر کو شعر سے، زبان کے وقفے GAPS یا اُس میں نثر کی پٹری سے انحراف کی بنا پر تمیز کرتے ہیں۔ مغربی شاعری کے مطالعے سے اس نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ کلاسیکی شاعری میں یہ انحرافات یا وقفے نسبتاً کم ہیں۔ رومانی شاعری میں زیادہ اور جدید شاعری میں اور زیادہ، یہ کلاسیکی شاعری پر اس کی فوقیت کی دلیل نہیں ہے، اس کے امتیاز اور شناخت کا ثبوت ضرور ہے۔ کلاسیکی شاعری ایک طور پر نثر کا کام بھی کرتی تھی۔ جدید شاعری اب اپنے مخصوص وظیفے کے ادا کرنے کی طرف زیادہ مایل ہے۔ بہرحال وقفے یا انحرافات کے تناسب کی بحث میں ہمیں یہ بھی ملحوظ رکھنا ہوگا کہ مشرق کی کلاسیکی شاعری، مشاعروں کی روایت کی وجہ سے فوری ترسیل پر زور ضرور دیتی تھی۔ سہل ممتنع جیسے معیاروں کی قائل تھی، الفاظ سے جادو جگانا جانتی تھی۔ آوازوں کی گونج کو ملحوظ رکھتی تھی اور الفاظ کی پرکھ کے سلسلے میں ایک خاصا ترقی یافتہ معیار رکھتی تھی، پھر وہ الفاظ کے رنگ محل کو سب کچھ نہیں سمجھتی تھی، ان سے کسی نہ کسی روشنی کے مینار بھی بنانا چاہتی تھی، اپنے طور پر کچھ کہنا بھی چاہتی تھی، مسرت کے ساتھ بصیرت بھی دینا چاہتی تھی۔

میر کو میں مکمل شاعر کہتا ہوں۔ اس لیے کہ ایک تو ان کی شخصیت کھری ہے۔ انھوں نے زندگی کے بہت سے نشیب و فراز دیکھے۔ امرا کی صحبتیں اُٹھائیں۔ دلّی کی رونق اور اس کی بربادی دیکھی جو معزز تھے انھیں ذلیل ہوتے اور جو نیچ تھے انھیں اُوپر جاتے دیکھا۔ انھوں نے جنگوں میں بھی حصّہ لیا اور فقیروں کی صحبتوں میں بھی۔ انھوں نے لڑکوں سے بھی عشق کیا اور عورتوں سے بھی۔ انھوں نے جامع مسجد کی سیڑھیوں پر تہذیب اور زبان کو دیکھا اور پوری طرح جذب بھی کیا۔ انھوں نے فن کے لیے ریاض بھی کیا۔ غرض وہ گرد و پیش کی زندگی میں حصّہ لیتے رہے، مگر ایک آن، ایک مزاج ایک رکھ رکھاؤ ایک انداز کے ساتھ۔ انداز کا لفظ انھیں بہت پسند تھا۔ اپنی شاعری کی بھی یہی خصوصیت انھوں نے بتائی ہے۔ وہ دُنیا میں اس طرح رہے جیسے بطخ پانی میں رہتی ہے۔ ان کے یہاں ایہام بھی مل جائے گا مگر وہ ایہام گوئی کے خلاف تھے۔ تلاش مضمون کے کوچے میں بھی انھوں نے قدم رکھا ہے، مگر تلاش مضمون ان کی خصوصیت نہیں ہے۔ معاملے کی چاشنی بھی ان کے یہاں ہے مگر جرأت کو انھوں نے ان کی چوما چاٹی پر تنبیہ کی تھی۔ انھوں نے بہت جلد اپنا رنگ پالیا۔ اور اس رنگ کی تقلید آزاد ہی کے الفاظ میں

قل ہو اللہ کا جواب لکھنے کے مترادف ہے۔ اس رنگ میں غصہ نہیں، غم ہے، بلند آواز تلقین نہیں،
نرم گفتار فہمایش ہے۔ خطابت نہیں، سرگوشی ہے، اعلان نہیں، نکتہ سنجی ہے۔ تلوار نہیں نشتریت ہے۔
فلسفہ نہیں فکر محسوس ہے۔ تصوف کی بازیگری نہیں، صوفیانہ مزاج کی دلداری اور دل آسائی ہے۔
تپتے ہوئے سورج کی جھلسانی ہوئی گرمی نہیں، شبنم میں نہائی ہوئی خنک راتوں کی لطافت ہے۔
روز روشن کی بے رحم دھوپ نہیں، یک خواب آلود چاندنی ہے۔ جزئیات ہیں، مگر جزئیات کا ہو کا
نظیر کی طرح نہیں بہ صرف تصویر میں جان ڈالنے کے لیے چند ماہرانہ نقوش ہیں۔ نامرادی میں بھی زیست
کرنے کے آداب ہیں۔ خودی ہے مگر خودی کے ساتھ بے خودی بھی ہے۔ "میں" کے ساتھ "ہم" بھی ہے۔
آدمی پر بھی نظر ہے مگر انسان آنکھ سے اوجھل نہیں ہوتا۔ بندگی کی بیچارگی بھی ہے اور صرف بندہ
رہنے اور خدا نہ ہونے کی حسرت بھی۔ اس رنگ میں کبھی کبھی اوپری نظر میں بڑا سپاٹ پن بھی محسوس
ہوتا ہے مگر غور سے دیکھا جائے اور شعر دہرایا جائے تو اس کی تہ داری کا راز کھلتا ہے۔ اس میں
تکرار بہت ہے مگر یہ وہ تکرار ہے جو مقدس صحیفوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ نے کی صدا میں فریاد کی
لے تو ہوگی ہی۔

غزل بڑی کافر صنف سخن ہے۔ یوں تو یہ غنائی صنف سخن ہے مگر ارتقا کے ساتھ اس میں
شاعری کی دوسری اور قسموں کی خوبیاں بھی مل گئیں۔ یہ دراصل ایک تجربے کی غواصی ہے۔ شاعر
ایک خاص تجربے میں غوطہ لگاتا ہے۔ غوطہ زنی کی سمت اور منزل بحر، قافیے اور ردیف نے متعین کی
ہے۔ ہر غوطے میں موتی ہی ہاتھ نہیں لگتا، سیپیاں اور گھونگھے بھی مل جاتے ہیں۔ میر کی
کئی غزلیں مشق کی دستاویز ہیں۔ سپاٹ اور اشعار، دراصل چند اشعار کو اور اجاگر کرتے ہیں۔
ذہن ہمہ وقت کرشمہ بند نہیں رہ سکتا۔ مسلسل بلندی پر انسان ٹھہر نہیں سکتا۔ پھر یہ ایسی ہی بات ہے
جیسے کوئی مینا کی تان لگائے، بلند ہوتے ہی ادھر ادھر دیکھنے سے باز نہ رہ سکے۔ میر کے یہاں لمبی
بحروں میں غزلیں ملتی ہیں اور چھوٹی بحروں میں بھی اور درمیانی بحروں میں بھی۔ گو ان کی لمبی اور چھوٹی
بحروں کا جادو زیادہ ہوتا ہے۔ یہ عام تجربہ ہے کہ دوسروں پر نظر زیادہ ٹھہرتی ہے بیچ کی دنیا پر کم۔
مگر میر کی بہترین غزلیں تینوں قسم کی بحروں میں مل جائیں گی۔ میر کی غزل کی دو خصوصیتیں اور
ہیں۔ ایک تو انھوں نے کثرت سے طویل غزلیں کہی ہیں اور ان میں ان کی بہترین غزلیں بھی
آجاتی ہیں۔ دوسرے انھوں نے غزلوں میں قطعہ بند اشعار بہت کہے ہیں۔ ان کا شمار کیا جائے
تو خاصی لمبی فہرست بنے گی۔ خفیف ریزہ خیالی اور منتشر خیالوں کے ساتھ ان کے یہاں مرتب

تصویریں بھی ہیں، کہانیاں اور ڈرامے بھی ہیں اور داستان کا آغاز اور انجام بھی مل جاتا ہے۔

غزل عشق کی داستان ہے۔ حسن کی مصوری بھی عشق کے حوالے سے ہوتی ہے۔ میر کے یہاں حسن کی مصوری بھی ہے مگر میر کا مخصوص میدان وارداتِ عشق ہے جو زندگی کو معنی اور مقصد، سمت اور جہت، گہرائی اور گیرائی دیتا ہے۔ یہ عشق جسم کا ہو یا روح کا، حقیقی ہو یا مجازی، یہ قدروں سے عشق ہو یا ایک تہذیب سے، افکار سے ہو یا جذبات کے طوفان سے، زندگی کے نہاں خانے کی کلید بن جاتا ہے۔ سعدی نے کہا تھا کہ قحط سالی کے زمانے میں لوگ عشق کو فراموش کر گئے تھے۔ سعدی نے محض ایک پُرلطف بات کہہ دی تھی ورنہ قحط سالی ہو یا فاقہ مستی۔ عشق کا سایہ سر سے جاتا نہیں۔ پھر سعدی نے اس آشوب کی طرف بھی اشارہ کیا تھا جب زندگی کی اعلیٰ قدریں تہس نہس ہو جاتی ہیں۔ کہنا یہ ہے کہ یہ عشق محض جنسی جذبے کا اظہار نہیں ہے۔ محض جذبات کا اُبال نہیں ہے۔ محض ایک حیاتیاتی عمل نہیں ہے، بلکہ ایک علامت ہے اس مزاج، اس کیفیت، اس استعداد، اس عطیۂ ربانی کی جو انسان کو حیوان سے ممتاز کرتی ہے جو اسے بدن سے سرا پا روح کا جلوہ دکھاتی ہے، جو جزو میں کل، ذرّے میں آفتاب، کرن میں سورج، پھول میں گلستان، قطرے میں سمندر کا نظارہ کرتی ہے جو فرد کو سماج، سماج کو تہذیب، تہذیب کو انسانیت کی متاعِ لازوال بناتی ہے۔ شیوہ ہائے بتاں کی طرح اس کے ہزاروں نام ہیں۔ میر نامرادی کے باوجود زندگی کے اور عشق کے آداب کے عاشق ہیں۔ نظیر ہماری مشترک تہذیب کے عاشق ہیں، انیس گنجِ شہیداں کے عاشق ہیں، غالب تماشائے زندگی کے عاشق ہیں۔ اکبر مشرقیت کے عاشق ہیں۔ اقبال فقرِ غیور کے عاشق ہیں۔ غرض بڑی اور معنی خیز شاعری میں عاشق کے بغیر کام نہیں چلتا۔ اس عشق میں تسلیم و رضا کی بھی گنجائش ہے اور جبرِ حیات پر طنز کی بھی۔ بدن کے حسن شرابی کی بھی اور روح کے طور و سینا کی بھی، فریاد کی لے کی بھی اور مستی کی ترنگ کی بھی۔ قوسِ قزح کی طرح اس میں سات رنگ ہیں اور ہر رنگ اپنی بہار رکھتا ہے۔

شاعری کا کام دراصل تہذیب کے ارتقا میں پورے انسان، اس کی دوسرے انسانوں اور فطرت سے ہم آہنگی، زمین سے اس کے رشتے اور آسمانوں میں اس کی جگہ کو باقی رکھنے کا نام ہے۔ انسان تہذیبوں اور صنعتوں، شہری زندگی، سیاست اور حکومت، فطرت پر اقتدار کی دوڑ میں بہت کچھ حاصل کرتا ہے مگر اپنی بنیاد سے کچھ کٹ بھی جاتا ہے۔ شاعری خوابوں کے ذریعے حقائق کی نئی تنظیم اور توسیع ہے۔ لفظ میں یہ کمال ہے کہ یہ علم بھی دیتا ہے، اور خیال بھی اور خواب بھی۔ یہ گنجینۂ معنی کا طلسم بھی ہے اور بوتل سے نکلا ہوا جن بھی۔ یہ سخن بھی ہے اور نادرانہ سخن بھی، سحر بھی اور

بین السطور بھی۔ اس کے کوزے میں دریا بند ہو سکتے ہیں، اس کے قطرے میں سمندروں کا جلال سما سکتا ہے۔ لفظوں کے امکانات اُسی پر کھلتے ہیں۔ اُسی کے ہاتھ میں لوہا موم ہوتا ہے جو کسی گہرے جذبے کا مارا ہوا ہو، مگر اس نے اس جذبے کو ہضم بھی کیا ہو، جو زندگی کا سارا زہر پی سکے اور اُسے امرت بنا سکے۔ یہ جذبہ، یہ تیر، یہ زخم الفاظ کو بھی تیر و نشتر بنا دیتا ہے۔ ویسے الفاظ کے خزانے بہت سوں کے پاس ہوتے ہیں، مگر الفاظ کو برتنا، اُن کو سلیقے سے کام میں لانا، ان کی آوازوں، ان آوازوں کی گونج، ان کے معانی کی تہوں، اُن کے ذایقے، ان کی خوشبو، ان کی گرمی یا نرمی، ان کے انسلاکات، ان کی خیال کی سیڑھیاں، ان کی دوسرے الفاظ کے ساتھ مل کر کرنیں اور کیفیتیں، یہ ہر ایک کے بس کی بات نہیں، اس کے لیے بڑا ریاض کرنا پڑتا ہے۔ بڑا خونِ جگر کھانا پڑتا ہے، مگر اس سے پہلے کسی خیال، کسی جلوے، کسی تجربے، کسی صورت، کسی باغ، کسی ویرانے، کسی خلوت، کسی جلوت کا سایہ ضروری ہے۔ جبھی تو میرؔ نے کہا تھا ؎

اے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد
کھاؤ کسی کا تیر کسی کے شکار ہو

میرؔ نے یہ تیر کھایا تھا اور اس کا زخم ساری عمر دل پر لیے رہے

چشمِ خوں بستہ سے کل رات لہو پھر ٹپکا
ہم نے جانا تھا کہ بس اب تو یہ آزار گیا

دلِ پُر خوں کی اک گلابی سے
عمر بھر ہم رہے شرابی سے

نثر میں الفاظ خراماں ہوتے ہیں۔ شاعری میں رقص کرتے ہیں۔ خرام دیکھا جاتا ہے۔ رقص محسوس بھی کیا جاتا ہے۔ میرؔ کا رقص موسیقی کا تابع نہیں۔ مہذب رقص ہے۔

لفظ کے امکانات، اس کے ذریعے سے لہجے کے اُتار چڑھاؤ کے اظہار، ایک لفظ سے ایک دُنیا آباد کر دینے کی قدرت، سادگی میں پُرکاری، کنایت میں بھرپور کیفیت، سیکھنا ہو تو میرؔ کا کلام سب سے اچھا رہبر ہے۔

سہل ہے میرؔ کا سمجھنا کیا / ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے
شعر میرے ہیں گو خواص پسند / پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

زبان کی خوبی نہ فارسی تراکیب میں ہے، نہ صنایع بدایع کے استعمال میں، نہ اسلوب کا شہید ہونے میں بلکہ بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب میں یا یوں کہا جائے کہ موزوں ترین الفاظ کی موزوں ترین ترتیب میں۔ یہ ترتیب پڑھنے والے یا سُننے والے کے ذہن میں چراغاں کر دیتی ہے۔ اسے شاعر کی دُنیا میں بٹھا دیتی ہے، اُسے کتاب خواں ہی نہیں صاحب کتاب بھی بناتی ہے۔ اس کے ذہن میں ایک نگار خانہ آباد کر دیتی ہے۔ یہ نگار خانہ صرف تراکیب کا، صرف تشبیہات کا، صرف استعارات کا، صرف محاوروں کا مرہونِ منت نہیں ہوتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ استعارہ اس سلسلے میں زیادہ پُر اثر ہے، کیوں کہ استعارے میں لفظ میں آتش گیر مادّہ سب سے زیادہ ہوتا ہے۔ کوئی لفظ بیکار نہیں ہوتا، کوئی لفظ بدصورت نہیں ہوتا۔ اس کی افادیت، اس کا حُسن اس کے استعمال پر منحصر ہے۔ میر سوز نہایت سادہ زبان استعمال کرتے تھے۔ شوق قدوائی نے "عالم خیال" میں فارسی تراکیب سے احتراز کیا۔ آرزو "سُریلی بانسری" میں خالص اردو استعمال کرتے ہیں۔ گاندھی جی نے کہا تھا کہ "مناجاتِ بیوہ" کی زبان ہندستانی ہے میر بھی سادہ زبان استعمال کرتے ہیں۔ وہ فارسی تراکیب بھی استعمال کرتے ہیں، مگر اس طرح کہ شعر کی روانی اور اس کے اردو پن میں فرق نہیں آتا۔ میر کا یہ شعر دیکھیے۔

اک موج ہوا پیچاں، اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

کھا گیا ناخن سر میر جگر دل دونوں
رات کی سینہ خراشی میں ہنر ہم نے کیا

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کے اس کارگہِ شیشہ گری کا

میں نسخۂ حمیدیہ میں غالب کی باغبانی صحرا کا معترف ہوں اس لیے کہ اس نے انھیں منتخب دیوان کے گلشن سدا بہار تک پہنچایا۔ یہ اور بات ہے کہ نسخۂ حمیدیہ کے بہت سے جواہر ریزے انتخاب میں نہ آپائے۔ نسخۂ حمیدیہ غالب کا آغاز سفر ہے، منزل منتخب دیوان ہی ہے اور اس میں میر کا فیضان جلوہ گر ہے۔ انھوں نے میر کے رنگ میں شعر نہیں کہے۔ کہہ بھی نہیں سکتے تھے۔ میر کے راستے پر چل کر شعر کہے۔ میر کا اثر قبول کر کے شعر کہے۔ میر کے رنگ میں مصحفی اور نصیر نے بھی کہا ہے اور بقول آزاد نظیر کے کچھ

اشعار بھی میرؔ سے پہلو مارتے ہیں۔ ہمارے دور میں فانیؔ نے میرؔ کے رنگ میں شعر کہے ہیں کیوں کہ میرؔ اور فانیؔ کے مزاج میں خاصی قربت ہے۔ پھر آزادی کے بعد ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، ورابن انشا نے اس رنگ میں دادِ سخن دی ہے۔ یہاں بھی میرؔ کے مزاج کا سایہ دکھائی پڑتا ہے۔ اس کو ہمارے ایک نقاد نے ایک خطرناک رجحان کہہ کر نظروں سے گرانے کی کوشش کی تھی۔ سیاست کی عینک سے ادب کو دیکھنے کی اس کوشش کو بے ادبی نہ کہا جاتے تو کیا کہا جائے۔ ایسے اشخاص کو ملیٹ کے یہ الفاظ یاد رکھنے چاہئیں جو اس نے ڈبلو۔ بی۔ یٹس پر پہلے سالانہ لکچر کے موقع پر ۱۹۴۰ء میں کہے تھے۔

ایک فن کار جب پوری دیانت سے اپنے فن کی چاکری کرتا ہے تو ساتھ ہی ساتھ وہ اپنی قوم بلکہ ساری دُنیا کی بڑی سے بڑی خدمت بھی کرتا ہے۔

آیئے دیکھیں کہ میرؔ نے اپنے فن کی چاکری کر کے اپنے دلِ پُرخون کی گلابی سے یا اپنے نشترِ مژہ تیز سے اپنی قوم اور ساری دُنیا کی کیا خدمت کی ہے۔

ناکام ہونے ہی کا تمہیں غم ہے آدمی
بہتوں کے کام ہو گئے ہیں کل یہاں میاں

زیرِ فلک بھلا تو رووے ہے آپ کو میرؔ
کس کس طرح کا عالم یاں خاک ہو گیا ہے

کوہکن کیا پہاڑ کاٹے گا
عشق کی زور آزمائی ہے

آگے کسی کے کیا کریں دستِ طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

میرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

ہوگا کسی دیوار کے سائے کے تلے میرؔ
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

ہم نہ کہتے تھے کہ مت دیر و حرم کی راہ چل
اب یہ جھگڑا حشر تک شیخ و برہمن میں رہا

کل پاؤں ایک کاسۂ سر پر جو آگیا
یکسر وہ استخوان شکستوں سے چور تھا

کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر
میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُر غرور تھا

دیا عاشق نے جی تو عیب کیا ہے
یہی تو اک ہنر ہوتا ہے ہم میں

شاید کسی کے دل کو لگی اس گلی میں چوٹ
میری بغل میں شیشۂ دل چور ہو گیا

سرزد ہم سے بے ادبی تو راہِ عشق میں کم ہی ہوئی
کوسوں اس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا

آج کا فرد آج کے آشوب میں بری طرح گرفتار ہے۔ یہ بات سمجھ میں آتی ہے۔ مگر آج کو سب کچھ سمجھنا، لمحے کو وقت جاننا، موج کو دریا سمجھنا غلطی ہے۔ آج کے انسان، اس کے مسائل اس کے امکانات کو کیسے نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ اپنے تجربے، اپنے کاروبارِ شوق سے ہم کیسے بے نیاز ہو سکتے ہیں مگر ان کو ایک وسیع تناظر میں دیکھنا ضروری ہے۔ اپنی پوری تاریخ اور انسانیت کی پوری تاریخ، اپنی دھرتی اور اپنے آسمان اور ساری دھرتی اور سارے آسمان،

اپنے سودائے سرسبزی کے ساتھ ابرِ بے پروا خرام اور دوسروں کی کشت ویراں پر بھی نظر ضروری ہے۔ میر اس لحاظ سے بڑے اچھے رہبر ہیں۔ انھیں خدائے سخن غلط نہیں کہا گیا ہے۔ ان کی خودی اور اس خودی کے ساتھ زندگی کرنے کا حوصلہ معمولی چیز نہیں ہے۔ یہ غالب کی شوخیٔ فکر اور اقبال کی مستیٔ فکر سے بھی بڑی ہے۔ یہ کل کی مدد سے آج سے عہدہ برآ ہونے کا حوصلہ دیتی ہے۔ یہ قنوطی، الم پرست حزن زدہ نہیں۔ درد مندانہ ہے۔ اس میں ایک بلند نظری اور کشادہ دلی ہے۔ یہ مرمر کر جیے جانے اور خونابہ کشی مدام کرنے کی دعوت دیتی ہے۔ یہ اپنے، نرم، دل میں اتر جانے والے اور رہ رہ کر یاد آنے والے لہجے میں ہم سے کہتی ہے۔

بارے دُنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو
ایسا کچھ کر کے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

یہ فرد کو بتاتی ہے۔

ملیے، اس شخص سے جو آدم ہووے ۔۔۔ ناز اُس کو کمال پر ذرا کم ہووے
ہو گرم سخن تو گرد آوے یک خلق ۔۔۔ خاموش رہے تو ایک عالم ہووے

عسکری نے میر جی پر مضمون کے آخر میں بڑے پتے کی بات کہی ہے۔

میر نے زندگی کے متعلق جو کچھ سمجھا اور سوچا ہے اُس کا لُبِ لُباب یہ ہے کہ بھرپور زندگی اس وقت مل سکتی ہے جب آدمی اپنی خودی کو کائنات، زندگی اور عام انسانوں کے سامنے نذر کر دے لیکن ساتھ ہی اپنی خودی سے مایوس اور بیزار بھی نہ ہو اور یہ رائے کوئی قنوطیت پسند اور یاس پرست آدمی نہیں دے سکتا۔"

مگر میر کو سمجھنے کے لیے شاعری کی زبان کو سمجھنا پڑے گا۔ میر کے ان دو اشعار کا کیا مطلب ہے۔

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر
مذہبِ عشق اختیار کیا

میر کے دین و مذہب کو پوچھتے کیا ہو اُن نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

ظاہر ہے کہ یہ شاعری کے رمز و ایما کی زبان ہے۔ اسی طرح

مسجد ایسی بھری بھری کب ہے
میکدہ اک جہان ہے گویا

"مسایل تصوّف" میں میکش اکبرآبادی نے دیر۔ حرم۔ میکدہ۔ کفر۔ فشقہ۔ گبر۔ ترسا۔ مغ۔ مغ بچہ۔ پیرِ مغاں کے رموز کی بڑی خوبی سے تشریح کی ہے۔ اس لیے اردو غزل کے رمز و ایما میں جو اسرار و معارف اور جو سماجی اور سیاسی حقایق بیان کیے گئے ہیں اُن سے آشنا ہونے کے لیے ہندستان میں تصوف کے اثر و نفوذ اور سماجی زندگی میں اس کے انسان دوستی کے مسلک سے واقف ہونا ضروری ہے۔ میرے اُستاد خواجہ منظور حسین کی کتاب "اردو غزل کا روپ بہروپ" جو حال میں پاکستان میں شائع ہوئی ہے، اس دور کے سماجی اور سیاسی زندگی کو غزل کے رمز و ایما کے آئینے میں دیکھنے کی بڑی قابلِ قدر کوشش ہے اور اس سے یہ بات بھی مسلم ہو جاتی ہے کہ گلشن، قفس، آشیاں، صیاد، گل چیں، میکدہ، دیر، کعبہ، طوفان، ساحل، رقیب، ترک، کافر، پیرِ مغاں جیسی اصطلاحیں بڑی بلاغت، بڑی تہ داری اور بڑی معنویت رکھتی ہیں۔

میر کا یہ شعر ہر دور کے عاشق اور مجاہد کو خراجِ عقیدت کہا جا سکتا ہے۔

مرگِ مجنوں پہ عقل گم ہے میر
کیا دوانے نے موت پائی ہے

آخر میں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ میر اردو زبان اور اس کی تہذیب کے سب سے اچھے نمایندے ہیں۔ میر کی زبان میں عام چلن کا حسن خانقاہ کے تجزیہ نفس اور تزکیہ کا رس اور دربار کے آدابِ محفل کی شائستگی ہے۔ میر کی زبان اپنی پوری تاریخ اور پوری فکر کی امین ہے۔ یہ نہ ہندی سے شرماتی ہے، نہ فارسی سے کتراتی ہے۔ یہ مقامی رنگ، ہندستانی مزاج، وسیع المشربی، انسان دوستی، رواداری اور محبت کی زبان ہے۔ یہ اہلِ دل کی زبان ہے۔ میر سے زیادہ الفاظ سودا اور نظیر نے استعمال کیے ہیں مگر میر کے یہاں ان کے استعمال میں ایک خاص سلیقہ ہے۔ یارانِ سرِ پل، محمل دو خابہ، اکھڑ، بستار، آسن، مولانا، دوانہ، بانکے، ترچھے، میوۂ رسیدہ، کے جہانِ معانی کو میر کے اشعار میں ہی دیکھا جا سکتا ہے۔

اس لیے ہر شاعر کو اپنی غذا کے لیے اور زندگی اور عشق کے تازہ معرکے سر کرنے کے لیے میر کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے اور میر کی طول و حزیں مگر جاندار لے پر کان دھرنا پڑتا ہے۔ کیا ہوا اگر میر کا پست اندک پست ہے مگر میر کا بلند تو بسیار بلند ہے۔ پستی کے احساس کے باوجود نگاہ بلندی پر ہونی چاہیے۔ افسوس ہے کہ میر کا کلیات مکمل صحت کے ساتھ اور تشریحات کے ساتھ، میر کی عظمت کے اعتراف کے باوجود، ابھی تک سامنے نہیں آیا ہے۔ اب تک سب سے اچھا ایڈیشن وہی

جو آسی کے دیباچے کے ساتھ نول کشور سے شائع ہوا تھا اور یہ بھی اب نایاب ہے۔ آج کی سب سے بڑی ضرورت یہ ہے کہ میرؔ کا کلیات تدوین کے موجودہ معیار کے مطابق شائع ہو۔ اس سے اردو زبان، اردو شاعری اور ہماری تہذیب تینوں کا بھلا ہوگا۔ میرؔ آج کے سب اردو دوستوں، سب شاعروں اور ادیبوں اور ہماری مشترک تہذیب کے سبھی چاہنے والوں کو یہ دعوت دیے گئے ہیں۔

درہمی حال کی ہے سارے مرے دیوان میں
سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا

میرؔ کے مطالعے کی اہمیت

اردو شعر و ادب کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے باوجود یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ ابھی تک ہمارے بہت سے اماماں فن کے کلیات و دواوین یا تو دستیاب ہی نہیں ہوتے یا ملتے ہیں تو بہت غلط ہیں اور ان کی کتابت و طباعت بھی قابلِ اطمینان نہیں ہے۔ اس لیے اس وقت سب سے بڑی ضرورت یہ ہے کہ تمام اساتذہ کے کلام کے مستند ایڈیشن صاف اور ستھری کتابت و طباعت کے ساتھ شائع ہوں۔ تاکہ ایک طرف ادب سے دل چسپی رکھنے والوں کی ذہنی غذا کا ساماں ہو سکے اور دوسری طرف تحقیق و تنقید زیادہ صحیح بنیادوں پر ہو سکے۔

میرؔ کی کلیات کا وہ ایڈیشن جو نول کشور پریس نے آخری بار شائع کیا تھا اور جس کی صحت عبدالباری آسی نے کی تھی اب کہیں دست یاب نہیں ہوتا۔ عبادت بریلوی نے پاکستان سے کلیاتِ میرؔ کا ایک نیا ایڈیشن ایک طویل مقدمہ کے ساتھ شائع کیا تھا۔ اس کے متن میں بہت سی غلطیاں رہ گئی تھیں۔ مگر یہ بھی اب ہندوستان میں نہیں مل سکتا۔ اس لیے کلیاتِ میرؔ کے ایک ایسے مستند ایڈیشن کی ضرورت سختی سے محسوس کی جا رہی تھی جو دیدہ زیب بھی ہو۔ خوشی کی بات ہے کہ زیرِ نظر ایڈیشن جو علمی مجلس دلی سے شائع کیا ہے اس ضرورت کو بڑی حد تک پورا کرتا ہے۔ ویسے ادبی دنیا میں حرفِ آخر تو کوئی بھی نہیں ہوتا۔

میر کے متعلق کچھ کہنا آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ آسان اس لیے کہ میر کی عظمت اُن کے زمانے سے آج تک مسلّم رہی ہے اور مشکل اس لیے کہ اس عظمت کا تجزیہ یا اس کا سائنٹفک مطالعہ ابھی تک پورے طور پر نہیں ہو سکا ہے۔ کسی شاعر پر تنقید کے لیے سب سے اہم تو اس کا کلام ہے لیکن اس کے علاوہ شاعر کے حالاتِ زندگی، اُس کی شخصیت کے نمایاں پہلو، اس کے ماحول، اُس سے پہلے کی شاعری کے اسالیب، سب کو ذہن میں رکھنا پڑتا ہے۔ ڈاکٹر جانسن کا یہ خیال اگرچہ غلط نہیں ہے کہ زمانہ کسی شاعر کو یونہی اہم قرار نہیں دیتا مگر اُسے آنکھ بند کر کے تسلیم کرنے سے فکر کی راہیں بند ہو جاتی ہیں اور تنقید میں ایک تقلیدی رنگ آجاتا ہے جو ادب کی ترقی کے لیے مضر ہے۔ اس لیے میر کی مسلّمہ عظمت کو ذہن میں رکھتے ہوئے بھی ہمارا فرض یہ ہے کہ تنقید کے ان جامع اصولوں کی روشنی میں جو دَورِ حاضر کا عطیہ ہیں ہم میر کو پرکھنے کی اور اس طریقے سے اپنے تنقیدی معیاروں کو پرکھنے کی برابر کوشش کرتے رہیں۔

یہ بھی ایک عجیب اتفاق ہے کہ اگرچہ میر پر بہت کچھ لکھا گیا ہے مگر سوائے خواجہ احمد فاروقی کی کتاب "میر — حیات اور شاعری" اور ڈاکٹر عبداللہ کی "نقدِ میر" کے ابھی تک میر کا کوئی تفصیلی جائزہ موجود نہیں ہے۔ میر پر مضامین کی ایک بڑی تعداد ہے اور اُن میں سے بعض ایک سنجیدہ اور قابلِ قدر مطالعے کا نتیجہ ہیں۔ پھر بھی محسوس ہوتا ہے کہ میر کے متعلق بہت کچھ بے سوچے سمجھے تسلیم کر لیا گیا ہے اور اسی لیے ہماری کوشش یہ ہے کہ میر کی شاعری کا تفصیلی مطالعہ کیا جائے۔ ان کے فکر و فن کی اہمیت واضح کی جائے اور اُردو شاعری میں ان کے کارنامے کی نوعیت متعین کی جائے۔

میر کے حالات بہت کچھ "ذکرِ میر" سے معلوم ہو سکتے ہیں جو اُن کی خود نوشت سوانح عمری ہے لیکن میر کے سارے بیانات کو بے چون و چرا تسلیم کر لینا جیسا کہ خواجہ احمد فاروقی نے کیا ہے درست نہیں معلوم ہوتا۔ میر نے اپنے والد کی بزرگی کا جو تذکرہ کیا ہے

اسی پر اکتفا کرکے میرؔ کے بچپن کی تصویر کھینچنا ہمارے عام نظامِ اخلاق کے مطابق ہو تو ہو لیکن ادبی تحقیق کا تقاضا کچھ اور ہے۔ ہمارا یہ مطلب نہیں ہے کہ میرؔ نے جو کچھ کہا ہے وہ سرتاسر جھوٹ ہے لیکن میرؔ کے سچ کا ثبوت اس دور کے تذکروں اور تاریخوں سے ملنا چاہیے۔ آزادؔ نے بعض قدیم تذکروں کی مدد سے آبِ حیات کے نگارخانے میں میرؔ کی ایک جیتی جاگتی تصویر ضرور بنائی ہے مگر آزادؔ کے تاثرات و تعصبات بھی مسلّم ہیں۔ میرؔ کے حالات کے سلسلے میں 'گلِ رعنا'، 'جواہرِ سخن'، مقدمہ نکات الشعراء، مقدمہ مثنویاتِ میر، مقدماتِ کلیاتِ میر، تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا، تذکرہ مجموعۂ نغز، آبِ حیات کا تنقیدی مطالعہ از مسعود حسن رضوی اور قاضی عبدالودود کے متعدد مضامین اہمیت رکھتے ہیں۔ لیکن چوں کہ ہماری تحقیق اب تک محدود دائروں میں گھومتی رہی ہے اور بنیادی اور ضمنی باتوں میں فرق نہیں کرتی اس لیے ان سے ہمیں میرؔ کو سمجھنے میں بہت زیادہ مدد نہیں مل سکتی۔ معمولی واقعات اور نتیجہ خیز واقعات میں فرق ہے۔ میرؔ کے والد کا نام دراصل اتنا اہم نہیں جتنا میرؔ اور خان آرزوؔ کے بگاڑ کے وجوہ کو سمجھنا۔ ذکرِ میر اور نکات الشعراء میں خان آرزو کے متعلق متضاد باتیں کیوں ملتی ہیں؟ میرؔ باوجود اس کے کہ مختلف امراء سے کسی نہ کسی طرح متوسل رہے ہیں کیوں اپنی درویشی اور بے نیازی پر اس قدر زور دیتے ہیں؟ اس گتھی کو سلجھانا ضروری ہے۔ میرؔ کا گھریلو ماحول، ان کی اکبرآباد کی زندگی، دہلی میں اُن کے عنفوانِ شباب کے تجربات، ان کی دیوانگی، بعض امراء سے اُن کے مراسم، لکھنؤ میں بیتی ہوئی زندگی، آصف الدولہ سے ان کے معاملات، معاصرین سے اُن کے تعلقات، یہ ایسے مسائل ہیں جن پر ابھی تک بہت کچھ تحقیق کی ضرورت ہے۔ میرؔ کا کلام ان کی زندگی میں مشہور ہوگیا تھا۔ ان کے جو دیوان ملتے ہیں ان میں ایک تاریخی ترتیب ہے۔ لیکن ان کے دہلی اور لکھنؤ کے کلام کو علاحدہ کرنا ضروری ہے تاکہ اس کے ارتقا پر رائے زنی ہوسکے۔ میرؔ کے معاصرین کے اقوال ہم آنکھیں بند کرکے نہیں مان سکتے۔ ہمیں ان سارے جذبات و تعصبات کو ذہن میں رکھنا چاہیے

جو ایک ہم عصر اور میر جیسے نازک مزاج ہم عصر کے متعلق قرین قیاس ہیں۔ تاہم یہ بھی ملحوظ
رکھنا چاہیے کہ اس زمانے میں تحقیق اور تنقید کا معیار کیا تھا اور ذاتی اور شخصی تعلقات شاعری
پر رائے پر کس حد تک اثر انداز ہوتے تھے۔ پھر لکھنؤ اور دہلی کے تہذیبی ماحول میں
جو فرق رونما ہو رہا تھا اُس کا احساس بھی ضروری ہے۔ میر کے حالات اور شخصیت کے
متعلق تحقیق ابھی مکمل نہیں ہوئی۔ میر کی شخصیت کا نفسیاتی مطالعہ بھی ابھی نہیں کیا گیا
ہے لیکن اگر ہم موجودہ معلومات کو تقلید کی روش یا اجتہاد کے جذبے سے بلند ہو کر پرکھیں
تو میر کی زندگی اور اُن کی شخصیت کے متعلق چند موٹی موٹی باتیں ضرور کہہ سکتے ہیں۔

میر کو بچپن ہی میں مہربان "چچا" اور شفیق باپ کی موت کی وجہ سے ایک محرومی کا
احساس ہوا۔ بھائی نے ان کے ساتھ اچھا سلوک نہیں کیا۔ چنانچہ محرومی کے احساس میں
ظلم کا احساس بھی شامل ہو گیا۔ دہلی میں الخیش خان آرزو جیسے سنجیدہ اور ثقہ آدمی کی صحبت
ملی، مگر خان آرزو کی شفقت انھیں نصیب نہ ہوئی۔ قصور خان آرزو کا زیادہ ہے یا میر کا۔
اس کے متعلق کوئی قطعی بات نہیں کہی جا سکتی۔ مگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ خان آرزو میر کے
اطوار سے خوش نہ تھے۔ یہ اطوار اخلاقی اعتبار سے کتنے ہی قابلِ اعتراض کیوں نہ ہوں ان کی
شاعری کو سمجھنے کے لیے بہت اہم ہیں۔ مجھے تو کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک عالم اور ایک "رند"
کے مزاج میں جو فرق ہو سکتا ہے وہ یہاں بھی موجود تھا۔ اس فرق نے اپنا رنگ دکھایا، میر
خان آرزو سے رخصت ہوئے۔ ایک گھنے سایہ دار درخت کا سایہ ان کے لیے عذاب ہو گیا۔
انھوں نے کڑی دھوپ کی آزادی پسند کی اور اس سائے میں جو چوٹیں اُن کے دماغ پر
لگی تھیں انھیں ساتھ لیے ہوئے اپنی انانیت کے سہارے زندگی کے خارزار میں مردانہ وار
نکل کھڑے ہوئے۔ میر دیوانے تو نہیں تھے مگر دیوانگی کا دورہ اُن پر پڑ چکا تھا۔ ایک گہرے
اور طوفانی عشق نے ان کے دل و دماغ پر شدید اثر کیا تھا۔ باپ اور چچا سے انھیں چند اخلاقی اور
متصوفانہ تصورات ملے تھے۔ وہ اعصاب زدہ Neurotic ضرور تھے۔ زندگی

کی تلخ حقیقتوں سے وہ یکسر بے نیاز تو نہیں ہو سکتے تھے لیکن اپنے تخیل کی طلسم کاری سے اس پر پردہ تو ڈال سکتے تھے۔ دہلی کی معاشرت نے انھیں جو کچھ دیا تھا اس کو سینے سے لگائے جب وہ لکھنؤ پہنچے تو لکھنؤ کی جنت سے ان کی نگاہیں خیرہ تو کیا ہو تیں ہاں ان پر ایک حقارت کی نظر تو ڈال سکتے تھے۔ ضرورت امرا کی طرف جانے پر مجبور کرتی تھی۔ مگر اپنے کو لیے دیئے تو رکھ سکتے تھے۔ دہلی کی تباہی و بربادی میں انسانیت اور تہذیب کی جو بربادی ہوئی اس کا احساس تو رکھ سکتے تھے۔ صدیوں کے ریاض سے تہذیب کی جو جنت بنی تھی اس کے مٹنے سے اخلاق و اقدار کو جو نقصان ہوا اُسے تو محسوس کر سکتے تھے۔ جو خزانہ زمانے کے ہاتھوں لُٹ گیا تھا اُس کی قدر و قیمت کا اندازہ تو لگا سکتے تھے۔ میر کی شخصیت کو سمجھنے کے لیے ان نکتوں کو بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔

رہی میر کی شاعری تو اگرچہ اس کی اہمیت اور قدر و قیمت کے متعلق اختلاف نہیں ہے مگر خصوصیات کے تعین اور ان کے مدارج کے متعلق بے شمار جزوی اختلافات ہیں۔ تذکروں کی تنقید بیشتر تعارف، تحسین یا تنقیص سے آگے نہیں بڑھتی۔ اس غبار میں حقائق کی کرنیں کمزور ہیں۔ مگر اس زمانے کے تہذیبی اور اخلاقی معیاروں نے تنقید کو تفریح اور تجزیہ کو تاثرات کی ایک دلدل بنا دیا ہے۔ میر کی سادگی، ان کی قنوطیت، پست و بلند ان کی آہ اور مرزا کی واہ کو اب لوگ بے سمجھے بوجھے دہرا دیتے ہیں۔ میر پر لکھنے والوں میں پہلی معنی خیز تنقید مولوی عبدالحق کی ہے۔ انھوں نے ان کے غم کو ان کے ماحول کے انتشار سے مربوط کیا ہے۔ اس کے بعد وحید الدین سلیم نے میر کے کلام کی اصلیت اور ان کے بیان کے جادو پر زور دیا۔ مگر میر کی سادگی، قنوطیت اور جذباتیت کا افسانہ اتنا دہرایا جا چکا تھا کہ یہ خیالات ادبی تاریخ کا جزو بن گئے۔ اس ایک رخی تصویر نے بیسویں صدی کی اس نسل کو جو جذبات سے آگے بڑھ کر فکر کی گہرائی اور غالب کی ذہنی رو سے خاصی مانوس ہو چلی تھی میر سے بیگانہ رہنا سکھایا۔ پھر سماجی تنقید نے اپنے جوش میں

کبھی اس عشق کی مذمت کی جو ایک آزار ہے۔ کبھی جذبات کی مستی کو خطرہ قرار دیا اور
کبھی حسن و عشق کے رنگ محل کو حقائق سے فرار بتایا۔ میر کو سر آنکھوں پر بٹھاتے ہوئے
اس کی عظمت کو تسلیم کرتے ہوئے اس نسل نے میر کو اپنے دل سے قریب نہ ہونے دیا۔ میر کے
دیوان کی جگہ تو الماری کے سب سے اونچے خانے میں محفوظ تھی مگر اس کا مطالعہ چنداں ضروری
نہ رہا تھا۔ صرف اس کا احترام کافی تھا۔ لیکن سماجی تنقید کی ابتدائی طفلانہ کوششیں جب
کم ہوئیں اور اس میں توازن آیا تو کلاسکس کو دوبارہ دریافت کیا گیا۔ عبدالحق اور وحید الدین سلیم
کے بعد میر کی عظمت کا احساس دلانے میں جعفر علی خاں اثر اور مجنوں کا بھی ہاتھ ہے۔ اثر نے
میر پر متعدد قابل قدر مضامین لکھے اور جو لوگ غالب پرستی کے جوش میں میر کو محض جذبات
کا شاعر سمجھتے تھے اُن پر یہ حقیقت واضح کی کہ بڑی شاعری میں جذبہ اس طرح گھل مل جاتا ہے
کہ بعض اوقات یہ محسوس نہیں ہوتا کہ کون سی چیز کہاں شروع ہوتی ہے اور کہاں ختم ہوتی ہے۔

افسوس ہے کہ جعفر علی خاں اثر نے ان بکھرے ہوئے موتیوں سے کوئی مالا نہیں بنائی
پھر بھی مزامیر کے نام سے انھوں نے میر کا جو انتخاب شائع کیا اُس کے مقدمہ میں میر کی
حسن کاری کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ مولوی عبدالحق نے میر کی سادگی کو سب سے
زیادہ اہمیت دے کر غلط بحث بھی کیا۔ سادگی یا رنگینی بہ ذاتِ خود کوئی بڑی چیز نہیں۔
سادگی خیال کی ترسیل میں مدد دیتی ہے۔ رنگینی اسے کیفیات کے ایک لطیف غبار
میں پیش کرتی ہے۔ سادگی یا رنگینی سے پہلے خیال کی ندرت ——————
اور اظہار کی کیفیت ضروری ہے۔ یہ کیفیت جب سادگی لیے ہوتی ہے تو زیادہ عام فہم ہوتی
ہے۔ لیکن غالب کے یہاں ان کے بہترین اشعار ہی نہیں ہیں جو سادہ ہیں۔ ادھر کچھ
عرصے سے میر کی جو پرستش شروع ہوئی ہے اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ نئی نسل کے پاس
حقائق نے صرف کچلے ہوئے خواب چھوڑے ہیں اور جس کے صنم کدے کئی بار ویران
ہو چکے ہیں۔ میر کی آواز میں ایک جانی پہچانی کیفیت محسوس کرتی ہے۔ اس نسل کے

پاس زخموں کی جو کائنات ہے وہ میرؔ کی "چشم خوں بستہ" ہے اور ان کے عشق کے آزار سے ایسے کچھ ترتیب کر دیتی ہے مگر اس کی مقبولیت میں بھی میرؔ کے ساتھ انصاف نہیں کیا جاتا ہے بلکہ میرؔ کے ایک من مانے بت کی پرستش ہو رہی ہے۔ ہر دور اپنے ذہنی پرواز اور حدود و فکر کے مطابق اپنے ماضی کی تشریح اور تعبیر کرتا ہے۔ درحقیقت یہ الگ الگ تصویریں میرؔ کی تمام خصوصیات کی آئینہ دار نہیں ہیں۔ میرؔ کی شاعری بھی ایک بت ہزار شیوہ کی طرح ہے۔ وہ ہمیں جو بصیرت عطا کرتے ہیں اس کی کئی تہیں ہیں۔ سطحی ذہن رکھنے والے میرؔ کے درد ناک اشعار سے اُس دور کے درد و داغ کا جو اندازہ لگاتے ہیں اُس میں اس نکتہ کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ میرؔ کا مقصد محض ماحول کی عکاسی نہیں ہے، گو اس کے کلام میں اُس ماحول کی روح جلوہ گر ہے۔ میرؔ اس لیے بڑے شاعر نہیں کہ وہ ماحول کے مصوّر ہیں۔ وہ اس لیے بڑے شاعر ہیں کہ ان کے اشعار اُس بھرپور احساس سے لبریز ہیں جو زندگی کی گہری بصیرت سے حاصل ہوتا ہے۔ جو واقعات اور حالات کی نشان دہی نہیں کرتا بلکہ اُن کے پیچھے جو ذہنی دُنیا ہے اُس کا دروازہ ہمارے لیے کھول دیتا ہے۔ میرؔ کے مطالعے میں ہمیں اس نکتے کو ملحوظ رکھنا ہے کہ ان کے ذریعے سے ہم اس دور کے ذہن کی گہرائیوں تک پہنچ سکتے ہیں اور اس جذبات کا اندازہ لگا سکتے ہیں جو ہماری تہذیبی بساط پر رُونما ہوا تھا۔ میرؔ اس لیے بڑے شاعر ہیں کہ ان کی کرن زہرت ماضی کے دھندلکے کو چیر کر ہمیں ایک جیتی جاگتی تصویر دکھا دیتی ہے بلکہ ان کی یہ تصویر ہمارے حال اور مستقبل دونوں میں رہبری اور رہنمائی کر سکتی ہے۔ میرؔ کی رفاقت سے ہم اسی لیے منہ موڑ کر نہیں بیٹھ سکتے۔

میرؔ کی شاعری کی اہمیت کے اسباب ظاہر ہیں۔ ان کے خیالات میں گہرائی، جذبات میں خلوص اور اظہار میں کیفیت ہے۔ یوں تو ان کی نظر انتخابی ہے یعنی زندگی کے بعض مخصوص پہلوؤں کی زیادہ کامیاب مصوّری کرتے ہیں، مگر اس انتخاب میں بھی توسیں قزح

کی دل آویزی اور رنگا رنگی ہے، وہ اپنی ذاتی زندگی اور اپنے ماحول دونوں میں کئی بڑے بڑے طوفانوں سے گزرے ہیں۔ ابتدائی تربیت نے انھیں ایک نظامِ اخلاق، ایک شیوۂ زندگی اور ایک آئینِ مجلسی عطا کیا۔ جوانی نے انھیں ہر قسم کے تجربات سے آشنا کیا مگر یہ تجربات اُن کے مزاج کو بدل نہ سکے۔ اُن کے مخصوص میلان کو اور استوار کر گئے۔ میرؔ کی زندگی میں اُن کے عشق اور دورِ جنوں دونوں کی بڑی اہمیت ہے۔ اس کے اثر سے وہ عمر بھر اعصاب زدہ رہے۔ اسی لیے اُن کی شاعری کی سمت کو سمجھنے کے لیے ان کی شخصیت کے پیچ و خم کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ میرؔ کے یہاں عشق کا تصوّر ایک دھندلا سا دیا نہیں ہے بلکہ ایک شعلۂ بے باک ہے جس کی آنچ اُس کی ہڈیوں تک کو جلائے دیتی ہے۔ اس مادّی عشق کا سلسلہ "اسرار و معارف" سے بھی مل جاتا ہے۔ کیوں کہ یہی اُس زمانے کا ذہنی سرمایہ تھے مگر اس میں ہماری گوشت پوست کی دنیا اور اس کے تند و تیز جذبات کی ساری گرمی موجود ہے۔ یہ عشق ایک وضع داری بن کر زندگی کی ایک خاص شکل میں نمودار ہوتا ہے اور وہ بصیرت عطا کرتا ہے جس کے فیض سے واعظ اور ناصح کی منافقت، دیر و حرم کی حد بندی، دولت کی رعونت، تعیش کی سطحیت واضح ہو جاتی ہے۔ یہی دردمندِ انسانیت کی وہ آواز بن جاتا ہے جو ہر جبر و قہر کے خلاف ہے اور صداقت، حسن، انصاف اور صحتِ ذہنی کی امین ہے۔ میرؔ کے فن پر توجہ اور ان کی فکر کی طرف سے بے نیازی نے اُن کے جوہر کو نمایاں نہ ہونے دیا۔ حالاں کہ فن کی بہار فکر کی حنا بندی کے بغیر وجود میں نہیں آتی۔ میرؔ کا فن اس لیے برگزیدہ اور بلند پایہ ہے کہ اُن کے آئینۂ فکر میں پُرخلوص تجربات کا جوہر ہے اور یہ تجربات بھی ذاتی ہوتے ہوئے ایک عمومی رنگ رکھتے ہیں۔ میرؔ کا عشق گو جنسی ہیجان کا نتیجہ ہے مگر یہ جنسی ہیجان نہ ہوتا تو میرؔ کی شاعری میں جنسی جذبہ ایک ترفع حاصل نہ کر پاتا۔ شاعری جنسی ہیجان کا نام نہیں ہے جنسی ہیجان کے ترفع کا نام ہے۔ جب اس ترفع میں اخلاقی اقدار شامل ہو جاتے ہیں تو یہ ایک تہذیبی صفت

بن جاتا ہے۔ شخصی اور ذاتی ناکامیاں اور محرومیاں ایک دور کی ناکامیاں اور محرومیاں ہو جاتی ہیں۔ ذات کائنات کی مظہر ہو جاتی ہے۔ شاعری زندگی کا آئینہ ہی نہیں اس کی شمع بن جاتی ہے اور اس شمع کی روشنی دیر تک اور دور تک ہماری رفاقت کر سکتی ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ کچھ تو میر کی شخصیت کے پیچ وخم کو پوری طرح نہ سمجھنے کی وجہ سے کچھ ان کی الم پسندی کو قنوطیت کہہ کر اور کچھ غزل کے رمز وایمائی آداب کو نہ سمجھنے کی وجہ سے میر کی شاعری کے کئی اہم پہلو واضح نہیں ہونے پائے۔ نشتریت، سادگی، قنوطیت، سوز وگداز جیسے الفاظ سے میر کے رنگ کی پوری طرح ترجمانی نہیں ہوتی۔ ان الفاظ کی اہمیت ضرور ہے مگر میر کی عظمت میں ان کا بنیادی حصہ نہیں ہے۔ یہ صرف اس عظمت کو اور واضح کرتے ہیں۔ ادب کے طالب علم کا فرض ہے کہ میر کی نفسیات، اس دور کی تاریخ اور اس تہذیبی لب ولہجہ کی یہ خصوصیت نظر انداز نہیں کرنی چاہیے کہ یہ اشراف کے پرستار ہوتے ہوئے بھی عوام اور عوام کی زبان سے اپنا رشتہ مضبوط رکھتی تھی اور دربار سے تعلق کے باوجود خانقاہ یا بازار سے منہ موڑنے کے لیے تیار نہیں تھی۔ میر کی شاعری اس لیے بھی ہماری بہت بڑی دولت ہے کہ ان کے یہاں ہمارے تینوں تہذیبی ادارے بازار، خانقاہ اور دربار اس طرح ملے جلے نظر آتے ہیں کہ اس دور کی تمام سماجی حقیقتیں اس نگار خانے میں جلوہ گر ہو جاتی ہیں۔

میر کے یہاں پست وبلند پر ہمارے نقادوں نے بڑا زور دیا ہے اور اسی وجہ سے اُن کے بہتر نشتر مشہور ہیں۔ پست وبلند کی یہ اصطلاح بڑی گمراہ کن ہے۔ اس سے کون بڑا شاعر بچا ہے۔ شیکسپیئر، گوئٹے، کالی داس، امراؤالقیس —— پھر ہمارے یہاں سودا، نظیر، غالب، حالی، انیس، اقبال سب ہی کے یہاں کم وبیش یہ دھوپ

چھاؤں مل جائے گی۔ پست و بلند سے کسی نے بہت بڑے اشعار اور بہت اچھے اشعار مراد لیے ہیں
کسی نے پستی کو ابتذال کے مضمون میں استعمال کیا ہے لیکن یہ دونوں چیزیں الگ الگ ہیں۔ پہلی
بات سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اخلاقی اعتبار سے انھوں نے پست خیالات ظاہر کیے ہیں۔ دراصل پست و
بلند کے اخلاقی اور جمالیاتی تصور میں فرق کرنا چاہیے۔ اخلاقی اعتبار سے میر کے یہاں جو خیالات
قابلِ اعتراض ہیں وہ اُس دور کی عام کیفیت کو ظاہر کرتے ہیں اور صرف میر کو اس وجہ سے
قابلِ ملامت بنانا صحیح نہیں۔ شاہ حاتم سے لے کر نظیر، مصحفی، انشا اور جرأت تک یہ نشیب و
فراز ملتا ہے۔ شرفا کی زندگی عام بد مذاقیوں سے مبرا نہیں تھی اور عام اخلاقی قوانین کے
پیچھے عقیدہ تو تھا مگر استقامت نہیں تھی۔ سماج میں جب کوئی بڑی ہل چل رونما ہوتی ہے
تو یہ کیفیت اکثر نظر آتی ہے۔ رہی وہ پستی جو پھیکے پن یا سپاٹ پن کے مترادف ہے تو اسے
پستی کے بجائے کسی اور نام سے یاد کرنا چاہیے۔ میر نے ساری عمر شعر کہے۔ یہی اُن کا سب
سے بڑا مشغلہ تھا۔ وہ اپنے آپ کو دہراتے بھی ہیں اور کہیں کہیں اُن کے اشعار کلام موزوں
ہی رہ جاتے ہیں لیکن ان کے یہاں شروع سے آخر تک ایک لہجہ اور آواز ہے۔ آوازوں کا
تصادم یا کشمکش نہیں ہے۔ یہ بالکل الگ بات ہے کہ جس طرح غالب نے اپنے کلام کا
انتخاب کیا تھا اسی طرح میر کے بھی کلام کا انتخاب ہوتا تو اُن کی عظمت کا نقش اور گہرا ہوتا۔

نشتریت، تغزل، سہل ممتنع، یاسیت یا قنوطیت ان میں سے کسی اصطلاح سے میر
کے مجموعی رنگ کی ترجمانی نہیں ہوتی۔ نشتریت یا تغزل یا سہل ممتنع میر کی کچھ خصوصیات
کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ قنوطیت کی اصطلاح یقیناً غلط ہے۔ اس پر بحث آگے آئے گی
الم پسندی اور الم پرستی میں فرق کرنا چاہیے۔ دراصل میر اور غالب جیسے بڑے شاعروں کے
رنگ کو ایک اصطلاح میں بیان کرنا بہت مشکل ہے۔ کبھی کبھی دریا کوزے میں نہیں سماتا۔
میرے نزدیک میر کے یہاں ایک دردمند انسانیت کی فریاد اور ایک حساس اور خوددار
روح کا خاموش گریہ ملتا ہے۔ میر کے رنگ کو اگر ہم چاہیں تو شبنمی کہہ سکتے ہیں۔ میر

کے یہاں وہ مسائل یا سوالات ڈھونڈنا بے کار ہے جو غالب کے یہاں ملتے ہیں۔ غالب
کے دور پر آنے والے زمانے کی پرچھائیاں پڑ رہی تھیں۔ میر کا چمن خزاں دیدہ تھا۔
نئے نظام کی آمد نے غالب کے دور کے سامنے جو مخصوص الجھنیں پیدا کی تھیں، میر
کے زمانے میں ان کا احساس نہیں ہوا تھا زندگی کے متعلق جو سوالات غالب کے ذہن میں
آتے تھے اور اُس کی وجہ سے اُن کے یہاں جو فکر و فلسفہ ملتا ہے وہ میر کے یہاں تلاش
کرنا بے کار ہے۔ میر کے سامنے تو ایک لٹتی ہوئی جنت، ایک لٹتی ہوئی بساط اور ایک
جاتے ہوئے کارواں کا ماتم ہے اور اس ماتم کے پیچھے انسانیت کی چند ایسی قدریں ہیں جو
نہ صرف اس دور کو بصیرت عطا کر سکتی تھیں بلکہ آج بھی ہمارے ذہن کا اُجالا ہو سکتی ہیں۔

ہماری مشرقی تنقید ہمارے تہذیبی تصور کا عطیہ ہے جس میں جاگیردارانہ دور کی
تمام خصوصیات جلوہ گر ہیں۔ اس کا تہذیبی تصور شہروں اور زبان کی ایک مخصوص سطح ہی
تک محدود تھا۔ اس کے فن کا تصور زبان کے ایک ادھورے شعور کا غماز ہے۔ تنقیدی
شعور تو تخلیقی شعور کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ مگر تنقیدی کارنامے ہر دور میں تخلیقی
کارناموں کے پیچھے چلے ہیں۔ چنانچہ ہمارے تذکرے اور تنقید، زبان اور فن کے خواص پسند
تصور سے عرصے تک آزاد نہ ہو سکے۔ میر کم اور نظیر زیادہ اس تصور کا شکار ہوئے۔
مگر میر اور نظیر میں جو تعلق ہے اُسے بھی نظر انداز نہ کرنا چاہیے۔ میر کی غزلوں میں ہماری
مشترک تہذیب و تمدن کا وہی جلوۂ صد رنگ ملتا ہے جو نظیر کی نظموں میں پہنچ کر ایک
خوش آہنگ اور نئے اختیار کر لیتا ہے اور نظم کے فارم کی سہولتوں کی وجہ سے زیادہ روشن
ہو جاتا ہے۔ آزاد نے غلط نہیں کہا تھا کہ نظیر کے کچھ اشعار میر سے پہلو مارتے ہیں۔

نظم، غزل کے مقابلے میں راست گفتاری سے زیادہ کام لیتی ہے۔ اگر ہم ٹلیرڈ کی
اصطلاحوں کو تسلیم کر لیں تو ہم کو نظم میں بلا واسطہ شاعری اور غزل میں بالواسطہ[1] شاعری

---

[1] oblique

ملتی ہے۔ غزل کا ابہام، اس کے رمز و ایما، اس کی ماورائے سخن بات، نہ کہنے کے انداز میں بہت کچھ کہہ دینا، ہر حقیقت پر نقاب ڈال دینا اور ہر نقاب میں حقیقت کی کرن دکھانا نقاد کی مشکلات میں اضافہ کر دیتا ہے۔ غزل گو شاعر کے یہاں فلسفہ ڈھونڈنا بے کار ہے۔ اُس کے یہاں فلسفیانہ میلانات مل سکتے ہیں۔ وہ تنظیم اور تعمیر کے پھیر میں نہیں پڑتا۔ اس کی ہر تصویر اپنی جگہ مکمل ہوتی ہے۔ لیکن تصویر میں ایک نگار خانے کی شان پیدا کرنا اور اشاروں میں داستان کی بلاغت سمو دینا اسے آتا ہے چوں کہ غزل بڑے ریاض کا ثمرہ ہے اس لیے اُس پر تنقید بھی ریاض چاہتی ہے۔ یہاں حکم لگانے سے پہلے ذہنی ہمدردی درکار ہے۔ فیصلے سے پہلے ترجمانی کی ضرورت ہے۔ تنقید میں غزل کی روایات کے حسن و قبح کا سوال اتنا اہم نہیں۔ ان روایات سے واقفیت ضروری ہے۔ اسی ناواقفیت نے ہمیں اپنی کلاسیکل شاعری سے پوری طرح مستفید نہ ہونے دیا۔ اگر ہم اس کا کچھ عرفان رکھتے ہوتے تو شاید اس طرح اسے ماننے سے انکار نہ کیا کرتے۔ ہماری فکر میں ہم آہنگی اور ہمارے فن میں ہمواری کی جو کمی ہے اُس کا یہی راز ہے۔ شاعری کو ترنم، معنی اور کنایہ کا مجموعہ کہا گیا ہے۔ اچھی شاعری میں یہ تینوں اجزا اس طرح وصل ہو جاتے ہیں کہ کوئی چیز نہ علاحدہ سے ذہن میں کھٹکتی ہے نہ کانوں کو ناگوار گزرتی ہے نہ کوئی متضاد ذہنی رو پیدا کرتی ہے۔ متضاد ذہنی رو کی ایک مثال ذم کا پہلو ہے۔ شاعرانہ ترنم اور خالص ترنم میں فرق یہ ہے کہ یہاں ترنم کے ساتھ معنی کا رابطہ بھی ہے۔ اگر معنی میں ترنم نہیں تو اشعار ذہن میں ہل چل نہیں پیدا کرتے نہ جذبات کو متاثر کرتے ہیں۔ میرؔ نے قیامت کے ہنگامے، شور انگیزی یا جادو کی پڑی پر جو فخر کیا ہے وہ اسی مترنم معنی آفرینی کی وجہ سے ہے ——— میرؔ کے دور میں شاعر موسیقی سے نابلد نہیں ہوتے تھے۔ وہ فنونِ لطیفہ کے مشترک جوہر کا احساس ضرور رکھتے تھے۔ ان کی طویل اور چھوٹی بحریں دونوں بڑی مترنم ہیں۔ میرؔ کو الفاظ کے ترنم کا بھی پورا پورا احساس ہے۔ یہاں

تک کہ وہ اس کی خاطر قواعد کی بھی پروا نہیں کرتے۔ میرؔ کے معنی آفریں ترنم میں جو تحت
الشعوری زیر و بم جو تصویروں میں لپٹی ہوئی تصویریں ہیں اور جو نگار خانہ آباد
ہے وہ ایک تفصیلی اور سائنٹفک جائزہ چاہتا ہے۔ خوش قسمتی سے ہمیں جدید
نفسیات سے جو معلومات حاصل ہوئی ہیں وہ یہاں بہت مفید ہو سکتی ہیں۔

علم نفسیات شاعری کی قدر و قیمت متعین کرنے میں ہمیں کوئی مدد نہیں دے سکتی
لیکن شاعر کی شخصیت اس کے تخیل، اس کے لاشعور، اس کی محرومیوں اور اس کی دشواریوں
اس کے جذباتی محرکات اور ذہنی الجھنوں کو سمجھنے میں ضرور مدد دے سکتی ہے۔ اس سلسلے
میں میرؔ کی شخصیت اور شاعری کے مطالعے سے بہت دل چسپ نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔

میرؔ کے کسی شعر پر نظر ڈالیے تو یہ بات آئینہ ہو جاتی ہے کہ الفاظ معلوماتی اظہار
نہیں بلکہ تاثراتی اظہار ہیں۔ بشریات کے ماہروں نے الفاظ کو جذباتی علامات کہا
ہے۔ مالی نوسکی اس بنیاد پر شعر کو "آوازوں میں چلن"[1] کہتا ہے جب الفاظ نظروں یا
کانوں سے گزرتے ہیں تو ان کے معلوماتی پہلو سے زیادہ تیز اور صریح ان کا جذباتی
پہلو اور اس کے روابط ہوتے ہیں۔ یہ جذبات آفرینی ہی شاعر کی قادر الکلامی کو
ظاہر کرتی ہے۔ بڑی شاعری جذبات بھی برانگیختہ کرتی ہے اور ان کا تنقیہ بھی کرتی جاتی
ہے۔ اسی لیے میں میرؔ کو تنقیہ کا بادشاہ سمجھتا ہوں۔ اس اصطلاح کو تنگ نظری
کی وجہ سے المیہ سے مخصوص کر لیا گیا ہے۔ حالانکہ خود ارسطو کی نظر المیہ کے ادبی پہلو پر
زیادہ ہے، اس کے فنی پہلو پر کم ہے۔ میرؔ کے یہاں یہ تنقیہ اتنا عام ہے کہ ان کی مایوسی اور
ناکامی، احساس درماں اور رنج و غم بھی اُن کو قنوطی نہیں بنا پاتے۔ اُن کے ان تین اشعار
پر غور کیجیے:

---

[1] Vocal Custom خصوصاً بحر میں جہاں حروف علت کی آوازوں سے زیادہ سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔

میر کا طور یاد ہے ہم کو　　ناامرادانہ زیست کرتا تھا

مرے سلیقہ سے میری بھی محبت میں　　تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

رات کی سینہ خراشی میں ہنر ہم نے کیا　　کھا گیا ناخنِ سر تیز جگر دل دونوں

ان اشعار میں زیست کرنا محبت میں سلیقے سے جاد اور رات کی سینہ خراشی میں ہنر قابل غور ہیں۔ میر کا سب سے محبوب موضوع عشق ہے۔ ان کی عشقیہ شاعری میں جسم کی مستی بھی ہے اور روح کی آنچ بھی۔ لیکن اُن کا کمال یہ ہے کہ وہ نہ تو جسم کے پیچ و خم میں اسیر ہو کر رہ جاتے ہیں اور نہ محض حسن سے ایک روحانی رشتہ کافی سمجھتے ہیں۔ اگر میر کے یہاں صرف شباب کے ہیجان کی داستان ہوتی تو اتنی اہمیت نہ تھی۔ میر کے یہاں یہ ایک وضعِ جنون بن گئی ہے اور اس وضعِ جنون میں ، ہی نہیں زندگی کی کچھ بڑی قدریں بھی شامل ہیں۔ کسی نے ٹھیک کہا ہے کہ اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری محض عشقیہ نہیں ہوتی کچھ اور بھی ہوتی ہے۔ "دلِ پُر خوں کی اک گلابی سے" جو شخص عمر بھر شرابی رہے اُس کی مستی زندگی میں کچھ معنی رکھتی ہے۔ یہ ایک تہذیبی قدر بن جاتی ہے۔

ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں شاعری کی تین آوازیں بتائی ہیں۔ ایک اپنی آواز، دوسری خطابی آواز اور تیسری کسی کردار موقع یا واقعہ کی ترجمانی۔ ہمارے یہاں آپ بیتی اور جگ بیتی کے دو رنگ تسلیم کیے گئے ہیں۔ یہ تقسیم سمجھانے کے لیے ہے اور اس کا ریاضیاتی تصور غلط ہوگا۔ میر کے یہاں شاعری کی پہلی آواز ہے مگر اس پہلی آواز میں دوسری آواز کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔ میر کی داخلیت تمام تر داخلی نہیں ہے۔ گرد و پیش کی کرنیں میر کے ذہنی آئینے میں آکر کچھ نئے خطوط اور رنگوں کی حامل ہو جاتی ہے۔

رنگوں کے اس دل آویز کرشمہ کے ساتھ گرد و پیش کی کرنوں کا احساس بھی ضروری ہے۔

فکر کے معنی چوں کہ ہم نے کسی نہ کسی فلسفہ طرازی کے سمجھ لیے ہیں اور کسی شاعر کے کلام میں ذہنی گہرائی ڈھونڈنا ایک محبوب مشغلہ ہو گیا ہے، اس لیے بعض اوقات میر کے یہاں جو افکار ایک لطیف سادگی اور بے ساختگی کے ساتھ آئے ہیں ان کی اہمیت کو ہم نظر انداز کر دیتے ہیں۔ میر یا غالب یا اقبال ان معنوں میں مفکر نہیں ہیں جن معنوں میں افلاطون، کانٹ اور ہیگل وغیرہ ہیں اور نہ ان کی فکر کی گہرائی ہمارے لیے بذاتِ خود اہمیت رکھتی ہے جب تک کہ یہ افکار شاعرانہ اظہار کے سانچے میں نہ ڈھل جائیں۔ میر کے یہاں چوں کہ افکار کے ساتھ شاعرانہ اظہار بھی ملتا ہے اس لیے اظہار کا حسن بعض اوقات فکر کی لطیف تابانی کی طرف سے توجہ ہٹا دیتا ہے۔ غالب اور اقبال نے افکار کو اظہار بنانے میں جو پاپڑ بیلے وہ میر کو نہیں بیلنے پڑے۔ غالب اور اقبال کو پتھر پھوڑنے پڑے۔ میر کے جذبے کی آنچ سے پتھر خود پگھل گئے۔ اس لیے حسنِ بیان کے لحاظ سے میر اب بھی سب سے اچھے ماڈل ہیں۔ اچھا معمار وہ ہے جو اپنے مسالے کو ماہرانہ طور پر استعمال کرے۔ مسالے کی فراوانی لازمی طور پر تعمیر کی خوبی کی ضمانت نہیں ہوتی۔ رنگوں کی کثرت کی بہ جائے رنگوں کا چابک دستی سے استعمال زیادہ قابلِ قدر ہے۔

جس طرح فکر کو محدود معنوں میں لینے کی وجہ سے ہم میر کے میلانِ فکری پر پوری توجہ نہیں کر سکے اسی طرح فن کے محدود تصور نے میر کے فن کی عظمت بھی واضح نہ ہونے دی۔ میر کے یہاں ہندی بول چال کی بنیاد پر فارسی تراکیب کا خوش نما محل ہے مگر پوری تعمیر میں اجزا کی موزونیت اور ہم آہنگی کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔

میر نے دراصل انشا کو یہ کہنے کا موقع دیا کہ لفظ خواہ کسی زبان کا ہو جس طرح

ہماری زبان میں بولا جاتا ہے اسی طرح صحیح ہے۔ انھوں نے فارسی اور ہندی کی اضافت کو جائز رکھا۔ انھوں نے جامع مسجد کی سیڑھیوں کا محاورہ برتا جہاں تیغ و سناں اور طاؤس و رباب گلے ملتے تھے۔ اور قواعد سے زیادہ چلن کی حکومت تھی۔ ناسخ نے میر کے آداب فن کو نظر انداز کر کے اُردو زبان و ادب کو بڑا نقصان پہنچایا۔ دوسرے الفاظ میں انھوں نے دیہات اور قصبات سے شہروں تک پھیلے ہوئے لسانی مواد سے کام لینے کے بجائے شاعری کو ایک مخصوص مصنوعی اور بے مقصد شہریت کا آئینہ دار بنا دیا۔ جس کے پاس نہ چلن کی فضا تھی نہ محنت کا آب و رنگ اور نہ کسی گہرے عقیدے کی گرمی۔ فن کے اچھے تصوّر میں صرف زبان کی قدرت ہی نہیں اُس کا مناسب و موزوں استعمال بھی شامل ہے۔ میر کے فنی شعور کا ثبوت یہ ہے کہ انھوں نے غزل اور مثنوی دونوں کے آداب کا لحاظ رکھا۔ اُن کی غزل کہیں قصیدہ نہیں ہو پاتی اور مثنویاں مختلف موضوعات کا بے جوڑ سلسلہ نہیں معلوم ہوتیں۔ میر کے زمانے میں اُردو زبان وسیع بھی ہو گئی تھی اور مالا مال بھی۔ زبان کو وسعت دینے کا خیال عام تھا۔ حفاظت کا تصور اُس وقت پیدا نہیں ہوا تھا۔ وسعت کا یہ تصور صوفیوں، درویشوں اور عوام کا لایا ہوا اور تہذیبی قدروں کے بڑھنے اور پھیلنے کا ثبوت ہے۔ حفاظت دربار اور امرا کے خواص پسند تصور سے وابستہ ہے۔ میر کے سامنے اگرچہ زیادہ تر فارسی ادب کی روایات تھیں مگر ان کا رشتہ اپنی سرزمین اور اپنی عام زندگی سے بھی تھا۔ اِس عام زبان میں ادبی عظمت میر کے اثر سے آئی ہے۔ یوں تو ادبی کارنامے میر سے بہت پہلے ملنے لگے ہیں اور جنوبی ہند میں ولی تو ایک سلسلے کے خاتم اور دوسرے کے بانی ہیں۔ مگر شمالی ہند میں عام زبان کے ادبی حسن کو سب سے زیادہ میر نے آشکارا کیا اور اُن کے بعد نظیر نے۔ میر ٹھیٹھ بول چال کے الفاظ جس بے تکلفی اور روانی سے استعمال کرتے ہیں وہ ان کا ہی حصہ ہے۔ پھر وہ ہندی اور فارسی کے الفاظ کو اس خوبی سے ملاتے ہیں کہ وہ بے جوڑ

نہیں معلوم ہوتے۔ فارسی ترکیب کے استعمال کے باوجود میر کبھی ثقیل نہیں ہوتے۔ اُن کے لہجے کی خوش آہنگی اور شیرینی کبھی ماند نہیں پڑتی۔ اُن کے اضافتوں کے پہاڑ بھی روئی کے گالے معلوم ہوتے ہیں۔ اگر میر کی سادگی کا موازنہ میر سوز سے کیا جائے تو میر کی صنّاعی اور چابک دستی کا پتہ چلتا ہے۔ میر سوز اپنی سادگی میں سپاٹ ہو جاتے ہیں۔ میر کی سادگی میں پُرکاری ہے۔ میر سوز کے یہاں سرد راکھ ہے تو میر کے یہاں وہ لاوا جو تن تک کو جلا دیتا ہے۔

ہر شاعر کی طرح میر کے یہاں بھی بعض اصطلاحات اور ترکیبیں بار بار آتی ہیں۔ دیوانہ، لہو، جنوں، دلِ پُرخوں، آزار جیسے الفاظ کی تکرار بھی کچھ معنی رکھتی ہے۔ ایمپسن کا یہ خیال بھی اہمیت رکھتا ہے کہ شاعر کے یہاں کچھ کلیدی الفاظ Key-Words بھی ہوتے ہیں۔ جن سے ہر شاعر کی روح کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ یہ کلیدی الفاظ کچھ روایتی بھی ہوتے ہیں یا اپنے دور کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ مگر کچھ اس شاعر کی انفرادیت کے مظہر ہوتے ہیں۔ میر اس لحاظ سے بھی اہم ہیں کہ ان کے کچھ اپنے کلیدی الفاظ ہیں جو بعد کی روایت بن گئے ہیں۔

اوّل و دوم درجہ کے شاعروں میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ اوّل درجہ کا شاعر کچھ کلیدی الفاظ رکھتا ہے۔ جن کی وجہ سے اس کی شاعری میں ایک جدّت، تازگی اور طرفگی کا احساس ہوتا ہے۔ دوسرے درجے کے شاعر روایتی کلیدی الفاظ کو کامیابی سے برت لینا کافی سمجھتے ہیں۔ اوپر کہا گیا ہے کہ میر کے یہاں فارسی تراکیب کے استعمال میں بڑا سلیقہ ملتا ہے۔ وہ صرف فارسی تراکیب پر ہی اکتفا نہیں کرتے بلکہ فارسی کے محاوروں اور فقروں کا نہایت آزادی اور بے تکلفی سے ترجمہ بھی کر لیتے ہیں۔ ان ترجموں میں فارسی مفہوم سے زیادہ وسعت پیدا کر کے وہ ہماری زبان کو مالا مال کر دیتے ہیں۔ وہ عجمی لَے کی خاطر ہندی لَے کو نہیں چھوڑتے اور نہ بعض شعرا کی طرح

فارسی تراکیب سے خواہ مخواہ پرہیز کرتے ہیں۔ وہ اس گُر سے واقف ہیں کہ دوسری زبانوں سے زمین، تلمیحات اور رمز و ایما کے سانچے لیے جا سکتے ہیں بلکہ الفاظ اور فقروں کو بھی سلیقے سے استعمال کیا جا سکتا ہے اور اس سے زبان کی طاقت میں اضافہ ہوتا ہے میر کی زبان اپنی حزنیہ لے کے باوجود بڑی جان دار زبان ہے۔ اس میں اپنے پورے سرمائے سے کام لیا گیا ہے۔

شاعروں کے لیے وہ بہت اچھے رہنما ہیں۔ الفاظ پر قدرت رکھتے ہوئے بھی ذ الفاظ کی بازی گری یا شعبدہ بازی کے قائل نہیں۔ وہ ایک اسٹائل یا اسلوب کے مالک ہیں، مگر اسٹائل کے شہید نہیں ہیں۔ انھوں نے تغزل کے لب و لہجہ کو اس طرح متعین کر دیا ہے کہ اس سے انحراف آسان نہیں ہے۔ وہ ہر لفظ کے صحیح استعمال اس کی آواز اس کی گونج اور تھرتھراہٹ، اس کے ذہنی اثرات اور ضمنی ارتعاشات کو جانتے ہیں۔ پھر وہ الفاظ کی چمک دمک کو قابو میں رکھنے اور جذبات کی تھرتھراہٹ کو نمایاں کرنے کے راز سے واقف ہیں۔ ان کے الفاظ میں گرج اور کڑک نہیں ملتی۔ دل کشی، دل آسائی اور دل آویزی جا بہ جا نظر آئے گی۔ وہ نرم اور کرخت آوازوں کے فرق کو سمجھتے ہیں۔ ان کا جادو اپنا کام کر جاتا ہے مگر اس جادو کے پیچھے جو صناعی ہے وہ جلد نظر نہیں آتی۔ یہی فن کا اعجاز ہے۔ اپنے جذبات کی تہذیب کرنے کے بعد ہی انھوں نے جرأت کو ان کی "چوما چاٹی" پر متنبہ کیا تھا۔ حالانکہ چوما چاٹی کے اشعار ان کے یہاں بھی مل جاتے ہیں۔

اُردو شاعری پر میر کے جو احسانات ہیں۔ اُن کا احساس عام ہے مگر ان کا عرفان کم ملتا ہے۔ میر کے دور میں جو خلاقی، سماجی اور تہذیبی قدریں مسلّم تھیں وہ بہرحال ہندوستان کے جاگیردارانہ دور کا عطیہ تھیں۔ میر کی شاعری کی خصوصیات کو ہم اٹھارویں صدی کے ہندوستان کی تاریخ اور اس کے پس منظر کی روشنی میں ہی سمجھ سکتے ہیں۔ اس میں اس

مشترک تہذیب کا جادو اور جمال ہے جو مغلوں کے دور کا عطیہ ہے اس میں وہ تصوف ہے جو ایران اور وسط ایشیا کے تمدنی اثرات کے بیج بو کر ایک پوری فصل تیار کر چکا تھا۔ اس تصوف کے پیچھے ایک فلسفۂ زندگی تھا جسے سہولت کے لئے ہم عینیت یا آئڈیل ازم (Idealism) کہہ سکتے ہیں۔ میر بہر حال اپنے دور کی پیداوار ہیں۔ لیکن ان کی شاعری کی اپیل آفاقی ہے وہ اپنے اظہار میں اپنے دور سے بلند بھی ہو جاتے ہیں اور ذہن انسانی کے ایسے سربستہ رازوں سے بھی پردہ اٹھاتے ہیں جو ہر دور کے لیے کشش رکھتے ہیں۔ کارگہ شیشہ گری کا کام صرف میر کے زمانے میں ہی نازک نہیں تھا آج بھی نازک ہے اور اگرچہ آج سانس آہستہ لینے کا زمانہ نہیں ہے پھر بھی اس شعر کو پڑھ کر تھوڑی دیر کے لیے ہم سانس روک لیتے ہیں اور ہمیں یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ موجودہ دور کے سارے کمالات کے باوجود جسم و جان کا رشتہ ایک ڈورے سے بھی زیادہ نازک ہے اور زندگی ایک پل صراط کی طرح ہے جو بال سے زیادہ باریک اور تلوار سے زیادہ تیز ہے۔

میر کے یہاں زندگی کے جبر و قہر اور انسان کی معذوری کا جو تذکرہ ہے اس کی وجہ سے بعض لوگ میر کو قنوطی کہنے لگتے ہیں۔ میر نے زندگی کے جبر و قہر کا احساس رکھتے ہوئے بھی انسان کی عظمت کا ترانہ گایا ہے۔ یہ صاحب نظر جو مقدور سے زیادہ مقدور رکھتا ہے، جس کے لیے برسوں مہر و مہ کی آنکھیں لگی رہی ہیں، جو خاک کے پردے سے اس وقت نکلتا ہے جب فلک برسوں گردش کر لیتا ہے، جو گرم سخن ہوتا ہے تو اس کے گرد ایک خلق ہے اور جس کی خاموشی میں بھی ایک عالم نکلتا ہے وہی میر کا ہیرو ہے۔ میر اس مستی و رومانیت سے بلند ہیں جو اپنے خواب و خیال کی مستی کی وجہ سے سنگین حقائق کا احساس نہیں رکھتی۔ انھیں زندگی کی سنگین اور دلدوز حقیقتوں کا پورا پورا احساس ہے۔ زندگی ان کے نزدیک ایک گمبھیر اور

عظیم شے ہے اور انسانی زندگی کے صحرا میں اُس قطرۂ شبنم کی طرح ہے جو خارِ بیابان پر پڑا ہوا ہے۔ میر کی شاعری میں قطرۂ شبنم اور بیابان دونوں کا احساس ملتا ہے۔

مشرقی فلسفے میں جو ترکِ دُنیا اور رضا کی تعلیم ملتی ہے وہ اِس قنوطیت سے مختلف ہے جس کا اظہار شوپنہار، ہابس، ہارڈی یا وجودیت Existentialism کے بعض علم برداروں میں ملتا ہے۔ مشرقی فلسفے میں روحانیت اور مغربی فلسفے میں مادیّت کی جلوہ گری ہے۔ روحانیت کے خیال کے مطابق مادّے کی کثافتوں کو دور کر کے روح کے جلوے کو جلا دینا عینِ مقصدِ زندگی ہے۔ مگر اس کی وجہ سے کائنات ایک بے مقصد وجود اور زندگی ایک بے سود مظاہرہ نہیں ہوتی۔ بلکہ یہ پردۂ ظلمات ہے جس سے گزر کر آبِ حیات ملتا ہے۔ مغرب میں قنوطیت فطرتِ انسانی کو ایک اندھی مشیت کا کھلونا سمجھتی ہے۔ مشرق میں جبریت اور بے ثباتیِ دُنیا کی تعلیم دنیا کو مقصود بالذّات سمجھنے سے روکتی ہے اور اس کی نیرنگیوں سے نگاہوں کو خیرہ نہیں ہونے دیتی۔ بعض اوقات تصوّف نے قنوطیت کو بھی شہ دی ہے مگر تصوف کے وہ افکار جن سے میر نے بھی غذا لی اپنے اخلاقی نصب العین کی وجہ سے قنوطیت کے اسرار نہیں بن پائے اُردو میں قنوطیت کے سچّے پرستار صرف فانی ہیں۔ ہاں قنوطی رنگ کے اشعار میر اور غالب کے یہاں بھی مل جائیں گے۔ پھر فانی کی قنوطیت بھی اِس دور کے بہت سے سستے رجائیوں سے زیادہ وسیع اور تہہ دار ہے۔

میر نے شاعری کو جولب و لہجہ دیا ہے اور صلابت کی بہ جائے لطافت پر توجہ آواز میں گونج اور گرج کی بہ جائے نرمی پر اصرار، جذبات کے تند و تیز بہاؤ کی بہ جائے ضبطِ فغاں اور سازِ زیر لبی پر جو زور دیا ہے وہ بڑی بھرپور اور مستقل کیفیت رکھنے والی شاعری کا ہے۔ یہ ظاہر ہے صرف ایلس جیرولڈ کو فن کی شاعری کی مستقل تدریس نہیں کہا جا سکتا۔ میر کے زمانے میں سیاسی انتشار،

بدامنی اور تاراج نے مزاحمت کی بجائے گداز اور وضاحت کی بجائے اشاریے میں پناہ لی۔ تہذیبی معیاروں نے آہستہ روی اور نازک خرامی سکھائی۔ شرافت کے آداب نے نرمی اور ملائمت پر اصرار کیا۔ اس طرح فن میں جو لطیف چاندنی اور پُر اسرار دھند لکے کی کیفیت آئی اسے فن کی ابدی خصوصیت سمجھنا غلطی ہوگا۔ فکر میں تبدیلی کے ساتھ فن بھی بدلتا ہے مگر بدلتے ہوئے بھی یہ اپنا ایک تسلسل قائم رکھتا ہے۔ اور نیا فن پرانے فن سے بالکل بے نیاز کبھی نہیں ہوتا۔ تجربے میں دراصل روایت نئے نئے رُوپ اختیار کرتی ہے اور نئی تجلیوں میں کتنے برسے ہوئے بادلوں کی کہانی دہرائی جاتی ہے۔ اس لیے ادب میں روایات یکسر بے کار نہیں ہوتیں۔ دراصل روایات کا اصل مفہوم ہی یہ ہے کہ چاہے ان کی صحت باطل ہو جائے مگر ان پر اعتماد باقی رہے۔ چاہے ان کا وزن ختم ہو جائے مگر وقار نہ جائے۔ اس لیے میرؔ نے غزل کو جو لب و لہجہ دیا ہے اور تغزل کو جو آداب سکھائے ہیں انھیں کسی زمانے میں ترک نہیں کیا جا سکتا۔ اور کسی نہ کسی وقت میرؔ سے آداب فن سیکھنے کے لیے ہر ایک کو اُن کے در پر آنا پڑتا ہے۔ غالب بھی ساری دنیا کی سیر کر کے میرؔ تک پہنچے۔ انیسویں صدی کے آخر کے لکھنؤ میں اگرچہ غالبؔ کے خیال اور میرؔ کی زبان کی ایک میکانکی تقسیم ہو گئی مگر وہ میرؔ کی طرف متوجہ ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ دوسری جنگِ عظیم، ہندوستان کی آزادی اور تقسیم کے بعد "دل کی جراحتوں کے جو چمن کھلائے گئے" ان میں میرؔ کا رنگ فطری طور پر آیا اور جب تک غمِ جاناں اور غمِ دوراں کا "نشتر سر تیز" موجود ہے "میرؔ کا ہنر" بھی زندہ ہے۔ جدید شاعری میں سرگوشی کی جو کیفیت ہے وہ میرؔ کے سازِ زیرِ لبی کی ہی بازآفرینی ہے

اسی لیے عاشقی اور زندگی کے تصورات میں انقلابی تبدیلیوں کے باوجود میرؔ کے فکر و فن سے ہم کبھی بے نیاز نہیں ہو سکتے۔ برنارڈ شا نے ایک جگہ کلاسیکی ادب کا

ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ کچھ مدّت گزر جانے کے بعد کلاسیکل شعرا اور ادیبوں کی تصانیف کا رنگ محل افکارِ پارینہ کا ایک کھنڈر رہ جاتا ہے۔ مگر ان کا طرزِ تعمیر اور تعمیر کی فضا کبھی برباد نہیں ہوتی۔ ہر دور کی فضا اور طرزِ تعمیر کا یہ احساس نہ ہو تو نئی تعمیر میں کجی اور ناہمواری آجاتی ہے۔ ہر زمانے کے شاعر اور ادیب وہ تہذیبی اقلیت ہوتے ہیں جو اپنے دور کی تمدنی اکثریت کے پیشوا کہے جاسکتے ہیں۔ ہر آنے والا تمدن پچھلے تہذیبی کارناموں کی بصیرت کے سہارے آگے بڑھتا ہے اس لیے انیسویں صدی کے تہذیبی معیار بیسویں صدی کے تمدن کے لیے بالکل فرسودہ نہیں ہوئے۔ ہاں بیسویں صدی کی تہذیب کے لیے فرسودہ ہو سکتے ہیں۔ شعر و ادب شعور کو تاثر بناتا ہے اس تاثر میں زندگی کی توانا قدروں کا جتنا احساس ہوتا ہے اتنا ہی بڑا ادب معرضِ وجود میں آتا ہے۔ میر کی شاعری میں غزل کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ غزل میں اندازِ نظر، حجابِ سخن، اشارے کی بلاغت اور کنائے کی تاثر ائی جنت سب کچھ ہے۔ غزل نہ شاعری کی آبرو ہے، نہ پوری شاعری ہے۔ جس طرح شاعری میں رمز و ایما کی اہمیت ہمیشہ رہے گی اور رمز و ایما بدلتے بھی رہیں گے۔ اسی طرح رمزیت و ایمائیت کی جس صنف میں سب سے زیادہ اہمیت ہے وہ صنف بھی باقی رہے گی۔ ایما کے ذریعے سے ذہنی زیارت کا وہ کام نہیں لیا جاسکتا جو نظم کے ذریعے سے ممکن ہے۔ ہاں اس کے ذریعے سے دلوں میں وہ خاموش طوفان بپا ہو سکتے ہیں جو بعض اوقات کسی آتش فشاں سے زیادہ ہلچل پیدا کر سکتے ہیں۔ یہ طوفان شاعری کی تمام اصناف میں ہمارے لیے نمونہ اور مثال نہیں بن سکتے۔ جس طرح میر کی عاشقی زندگی کی آبرو ہوتے ہوئے ساری زندگی نہیں بن سکتی۔ جس طرح زندگی ایک بت ہزار شیوہ ہے اسی طرح شاعری بھی ہزار داستان ہے۔ بات کہنے کے بہت سے انداز ہوتے ہیں۔ مگر شیوہ کار آگہی ہر انداز میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ وحدت اور کثرت کا تصور ادب میں بھی ناقابلِ تردید حقیقت ہے۔

میرؔ کی شاعری میں ہمیں آفاقی عناصر ملتے ہیں۔ آفاقی عناصر مثبت اور منفی دونوں قدروں کے احساس سے بنتے ہیں۔ ان قدروں پر ہر دور میں ایمان لانے کی ضرورت نہیں۔ ان کی اہمیت کا احساس کافی ہے۔ میرؔ انسانیت کے لیے ایک نظام اخلاق ضروری سمجھتے ہیں۔ فرد کے جنون کو آزار مانتے ہوئے بھی وہ اس آزار کی عظمت کو ظاہر کر دیتے ہیں۔ میرؔ کے دور میں عشق کے آداب ہی زندگی کو ایک بے معنی چکر سے آزاد کرتے تھے۔ یہ عشق فرد کو جذبات کی تہذیب اور سماج کو خیالات کی تہذیب سکھاتا رہا۔ فرد کو نفسانیت، تعیش اور زرپرستی سے بچانے کی کوشش کرتا رہا۔ اور سماج کو تنگ نظری، منافقت اور ظاہر پرستی سے روکتا رہا۔ میرؔ کے یہاں عاشقی قدرِ اعلیٰ ہے۔ غالبؔ کے یہاں زندگی، کیونکہ غالبؔ نے قدیم نظام کے رخنوں کو دیکھ لیا تھا اور ایک صحت مند تشکیک کے ذریعے سے قدیم نظام اخلاق سے بلند ہو کر زندگی کی عظمت کو واضح کر دیا تھا۔ اقبالؔ کے یہاں آ کر صرف زندگی ہی نہیں بلکہ باعمل زندگی قدرِ اعلیٰ بن جاتی ہے مگر غالبؔ و اقبالؔ کو بھی میرؔ ہی کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔

ادب اپنے دور کی پیداوار ضرور ہوتا ہے مگر کوئی بڑا ادیب سماج کے دھارے پر تنکے کی طرح نہیں بہتا۔ وہ کسی نہ کسی طرح اس دھارے کی سمت اور رفتار پر اثر ڈالتا ہے۔ اس کے لیے اپنے ماحول کا فرد ہوتے ہوئے اسے ماحول کو ذرا دور سے یا بلندی سے یا پیچھے ہٹ کر دیکھنا بھی ہوتا ہے۔ چاہے وہ نیا ماحول پیدا کرنے کے لیے ہو یا کسی جاتی ہوئی قدر کو باقی رکھنے کے لیے میرؔ، سوداؔ، دردؔ اور سوزؔ کے مطالعے سے ان سب کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ سوداؔ اپنے دور کے نالہ و نغمہ دونوں کے آئینہ دار ہیں۔ ان کے کلام کے مطالعے کے بعد ہمارے دل میں وہ ٹیس نہیں اٹھتی جس کے درد میں کیفیت ہوتی ہے اور جس کی کیفیت زندگی کے لیے ایک مسلسل مستی کا باعث ہوتی ہے۔ دردؔ کا کلام میرؔ سے پہلو مارتا ہے مگر دردؔ کا ذہنی اور تجرباتی سرمایہ محدود

اور لب و لہجہ میر کے مقابلے میں اس لیے کم پُرسوز ہے کہ انھوں نے انسانی فطرت کو اُس کے ہر رنگ میں نہیں دیکھا۔ درد ہمارے محترم ہیں مگر محبوب نہیں ہو سکتے۔ سوز کو جذبات کی تہذیب کا گر نہیں آیا۔ درد، سودا اور سوز تینوں اپنے دور سے بہت بلند یا دور نہیں ہوپاتے۔ میر گردش کی دنیا میں اپنے خونِ جگر کا ایک باغ لگا کر اس میں محو ہو جاتے ہیں۔ آبِ حیات کے لطیفے سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہ ہوگا کہ میر کو مطالعۂ حیات کی حاجت نہ تھی۔ میر کو خودنگرانی کی ضرورت نہ تھی انھیں تجربوں کو تخیلی لباس دینا تھا۔ انھیں تخیلی پیکروں میں قدروں کا احساس پیدا کرنا تھا۔ ان کی نگاہ میں کون و مکاں کے جلوے تھے۔ مگر وہ خود خلوت پسند تھے۔ یہ خلوت پسندی بھی فنکار کے لیے ضروری ہے۔ مگر فنکار انجمن میں رہتے ہوئے بھی خلوت میں رہتا ہے مگر اس کے معنی مردم بیزاری کے نہیں لینا چاہیے۔ اس خلوت پسندی کی وجہ سے میر کی زندگی میں بہت سی محرومیاں آئیں مگر ہر دور میں زندگی کی یہ محرومیاں شاعری کی کامرانیاں ثابت ہوئی ہیں۔ خوابوں کے نگارخانوں کی توسیع کا سلسلہ اسی طرح چلتا رہتا ہے۔ میر کا کمال یہ ہے کہ ان کے خواب معنی خیز حقائق کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور یہ اشارے اس نرمی اور دل آسائی کے لہجے میں کیے گئے ہیں کہ ان کی اپیل آج بھی باقی ہیں۔ اردو شاعری اور اس کے اسالیب سے جذباتی وابستگی آج کافی نہیں ہے۔ کیونکہ جذباتیت کے پاؤں نہیں ہوتے۔ اور وہ سختی اور سستی کی تاب مشکل سے لاسکتی ہے۔ ہمارے لیے قدروں کے اس رنگ محل کا علم ضروری ہے جو صدیوں کے فکر و فن اور تہذیبی جدوجہد کا مرہونِ منت ہے۔ میر اسی لحاظ سے اپنے ہم عصروں سے زیادہ ہمیں بصیرت عطا کر سکتے ہیں کہ ان کے یہاں ذہن پر بہت سے پردے ہیں اور نہ فکر میں زیادہ پیچ و خم۔ اس قدر خلوت پسند اور لیے دیے رہنے کے باوجود وہ زندگی اور اس کے عام مظاہر سے ایک ایسا رشتہ رکھتے ہیں کہ ان کے مردِ معقول ہونے میں کوئی شبہ نہیں رہتا۔

حرف و حکایت شکر و شکایت ہے اک وضع و وطیرہ پر
میرؔ کو جا کر ہم نے دیکھا ہے مردِ معقول کوئی

پھر میرؔ کا فن بھی اپنے اعجاز کو باوجود ترسیل اور ابلاغ کے لحاظ سے عام فہم اور سہل ممتنع کی پرانی اصطلاح کا سب سے اچھا نمونہ۔ میرؔ کے یہاں ابلاغ کا یہ احساس نہایت واضح ہے۔

شعر میرے ہیں سب خواص پسند   پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

بڑی شاعری کے متعلق ایلیٹ نے بڑے پتے کی بات کہی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب کیا ہے۔ اس کا فیصلہ تو صرف ادبی معیاروں سے ہی کیا جا سکتا ہے مگر ادب میں بڑائی کے تعین کے لیے صرف ادبی معیار کافی نہیں۔ سوال یہ ہے کہ پھر یہ معیار کون سے ہوں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ معیار وہ ہوں گے جو زندگی میں بڑائی کا باعث ہوتے ہیں۔ بڑائی صرف گہرائی یا بلندی کا نام نہیں ہے اور زندگی میں صرف خیال کی بلندی یا خلوص کی گہرائی سے نہیں پائی جاتی' اس کے لیے میرے نزدیک وہ معیار ضروری ہیں جو انسانیت کے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ جب انسانیت صرف وظیفۂ لب بن جائے تو آدمیت کی طرف اشارہ بھی ضروری ہو جاتا ہے' مگر یہ طے ہے کہ انسان آدمی سے بڑا ہے۔ آدمیت بھی ایک معیار ہے مگر بڑا نہیں۔ انسانیت کے اندر ایک اخلاقی تصور ہے۔ انسان کی ایک پہچان تو یہ ہے کہ وہ صرف اپنی ذات کا پجاری نہیں ہے بلکہ اسے دوسروں کے دکھ درد کا بھی احساس ہے۔ وہ جنت میں بیٹھے ہوئے سموم نجد کی لپٹ محسوس کرتا ہے' وہ اپنی خاطر نہیں' دوسروں کی خاطر جی سکتا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی سود و زیاں سے بلند ہے اور کبھی جاں ہے اور کبھی تسلیم جاں' یہ انسانیت ملکوتیت نہیں ہے' یہ آدمی کا نقطۂ عروج ہے۔ یہ خدا کی ساری مخلوق سے محبت کرتی ہے اور اس کے نزدیک جو لوگ مذہب نقام رنگ و نسل کی بنا پر بعض لوگوں سے

امتیازی سلوک کرتے ہیں یا بعض کے ساتھ زیادتی روا رکھتے ہیں، وہ انسانیت کے مقام بلند تک نہیں پہنچ پاتے۔ اس انسانیت کے لیے میرؔ نے اپنے زمانے کی مروجہ اصطلاح عشق سے کام لیا ہے جو آدمی کو خود غرضی اور ذاتی مفاد کے دائرے سے نکال کر ایک بڑے مقصد، مشن یا مسلک سے آشنا کرا دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے جو آخر زندگی کے لیے ایک روشنی بن جاتی ہے، اس عشق پر میرؔ نے جا بجا زور دیا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

لے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد　　کھاؤ کسی کے تیر کسی کا شکار ہو

شرابِ عشق میسر ہوئی جسے یک شب　　پھر اس کو روزِ قیامت تلک خمار رہا

دور بیٹھا غبار میرؔ ان سے　　عشق بن یہ ادب نہیں آتا

سخت کافر تھا جس نے پہلے میرؔ　　مذہبِ عشق اختیار کیا

اسی عشق کی وجہ سے آدمی کو فوقیت حاصل ہے۔

آدم خاکی سے آدم کو جلا ہے ورنہ　　آئینہ تھا یہ ولے قابلِ دیدار نہ تھا

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میرؔ ہم ہیں　　مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

سرکشی سے فرد نہیں ہوتا　　حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں　　تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

ماہیتِ دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے
یک قطرہ خونِ دل یہ طوفان ہے ہمارا

میرؔ کی یہ انسان دوستی کسی خاص مذہبی یا سیاسی مسلک کی پابند نہیں ہے، یہ ایک وضع ایک اسلوب ہے، ایک مزاج ایک طرزِ فکر ہے، یہ نہ خوابوں میں پناہ لیتی ہے نہ حقائق کی سنگینی سے چور چور ہوتی ہے، یہ حقائق کے ساتھ دل آویزی بھی، اور ایک مستی عطا کرتی ہے جس کا نشہ کبھی زائل نہیں ہوتا۔ اسے کسی مذہبی یا اخلاقی یا سیاسی طرزِ فکر کا نام دینا بھی درست نہ ہوگا کیونکہ اس طرح اس کی آفاقی اپیل محدود ہو جائے گی۔ بقول اصغرؔ:۔

جو کچھ کہا تو ترا حُسن ہو گیا محدود

بڑائی کا ایک پہلو اور بھی ہے، یہ زندگی کی بصیرت ہے، زندگی بڑی پیچیدہ ہے، تہذیب کے آغاز سے اسے نظریوں اور فارمولوں کے ذریعے ناپنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ مادیت، روحانیت، عینیت، تاریخی مادیت، اثباتیت، وجودیت وغیرہ اسی کوشش کا ثبوت ہیں لیکن نفسیات کی جدید معلومات نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ انسان کی عقلیت جو بڑی قابلِ قدر ہے اس کی جبلتوں پر ابھی مکمل فتح نہیں پا سکی ہے، اس کے جذبات اب بھی تہذیب کے بنائے ہوئے قوانین سے متصادم ہوتے رہتے ہیں، اس کا دل اب بھی اس کے دماغ کی حکومت سے باغی ہو جاتا ہے وہ اب بھی نامعلوم اتھاہ اور بے پناہ پُراسرار اور گھمبیر طوفانی طاقتوں میں گھرا ہوا ہے اور اس لیے جہاں اس کی فتح قابلِ قدر ہے وہاں اس کی شکست بھی ناقابلِ اعتنا نہیں بلکہ اس معرکے میں فتح و شکست کے معنی بدل جاتے ہیں اور صرف جدوجہد یا کش مکش کی اہمیت رہتی ہے، فطرتِ انسانی کی

اس بوقلمونی کا احساس میر کے کلام میں بھی گہرا ہے۔ اسی لیے میر کے کلام سے ہمیں زندگی کی خاصی بھرپور بصیرت ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ بصیرت آج کی زبان میں نہیں ہے، میر کی زبان اور اصطلاحات میں ہے مگر ان میں اتنی تہ داری اور آبداری ہے کہ میر کی بات کو ہم نہ صرف سمجھ لیتے ہیں بلکہ اس کے جادو کو محسوس بھی کر لیتے ہیں، یہ اشعار دیکھیے :۔

عشق ہمارا آہ نہ پوچھو کیا کیا رنگ بدلتا ہے
خون ہوا دل داغ ہوا پھر درد ہوا پھر غم ہے اب

دل کی تہ کی کہی نہیں جاتی نازک ہے اسرار بہت
انچھر تو ہیں عشق کے دو ہی لیکن ہے بستار بہت

اب کے بہت ہے شورِ بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو
دل کی ہوس ٹک ہم بھی نکالیں دھومیں ہم کو مچانے دو

وجہِ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

ہر اک سے ڈھب جدا ہے سارے زمانے کا بھی
بنتی ہے جس کسو کی یک طور پر بنے ہے

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

کنارا یوں کیا جاتا نہیں پھر　　اگر پاسِ محبت درمیاں ہو

کچھ میں نہیں اس دل کی پریشانی کا باعث　　برہم ہی مرے ہاتھ لگا تھا یہ رسالہ

میر نے اپنی ایک رباعی میں کہا ہے :-

ہر صبح غموں میں شام کی ہے ہم نے　　خونابہ کشی مدام کی ہے ہم نے
یہ مہلتِ کم کہ جس کو کہتے ہیں عمر　　مر مر کے غرض تمام کی ہے ہم نے

بڑی شاعری اس خونابہ کشی کی داستان ہے، اس مر مر کے عمر تمام کرنے کے نام ہے، ہاں اس خونابہ کشی اس مر مر کے عمر تمام کرنے کے بہت سے نام ہیں، زندگی کے اس بستار کو عشق کے دو انچھر میں سمو لینا قطرہ میں دجلہ دیکھنا اور دکھانا میر کا کمال ہے۔ ان کی عظمت کا راز اسی کمال میں ہے اسی سے ان کا مطالعہ سدا بہار ہے بلکہ جب جب زندگی کسی نازک موڑ پر آئے گی اور مر مر کے زندگی کرنا ایک نئی معنویت حاصل کرے گا، میر کی عظمت کو نئے سرے سے دریافت کیا جائے گا۔

لکھنؤ اور اُردو ادب

ہر دور کا ادب اس دور کی تہذیب کا آئینہ ہوتا ہے۔ لکھنؤ کو اٹھارویں صدی کے وسط سے لے کر انیسویں صدی کے آخر تک شمالی ہند کی تہذیب میں ایک نمایاں درجہ حاصل رہا۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد دہلی کی مرکزی حیثیت کمزور ہو گئی مگر اس کے باوجود اس مرکز میں ایک تہذیبی شمع جلتی رہی۔ یہ شمع اور جلتی۔ مگر سیاسی حالات نے ایک اور مرکز پیدا کر دیا اور بعض اقتصادی مجبوریاں نے شعر و ادب کے پروانوں کو لکھنؤ کی نئی ادبی انجمن میں پہنچا دیا۔ سودا اور میر جانا نہ چاہتے تھے مگر انھیں جانا پڑا۔ درد کی درویشی نے انھیں ایک ہی آستانے پر جبہ سائی سکھائی، مگر دوسرے شعرا کیا کرتے، قدردانی، تحسین، ادبی سرپرستی اور خوشحالی کی کشش بالآخر انھیں بہالے گئی۔ اس طرح دہلی کی خزاں سے لکھنؤ کی بہار آراستہ ہوئی۔

دہلی اور لکھنؤ میں بہت فرق تھا۔ دہلی میں اردو شاعری محض دربار کی رونق نہیں تھی۔ اسے ایک زمین، بنیاد اور فضا حاصل تھی۔ دہلی کا حلقہ لسانی اعتبار سے کھڑی بولی کا حلقہ تھا۔ اردو زبان کھڑی بولی کی ترقی یافتہ شکل تھی۔ اردو شاعری نے فارسی کا تتبع کیا تھا مگر زبان کی بنیادی خصوصیات کو باقی رکھا تھا۔ دہلی کا شاعر جس تہذیب کا آئینہ دار تھا۔ اس میں ایک عوامی رنگ بھی تھا۔ تصوف اس تہذیب کے خمیر میں تھا مگر یہ ہندوستانی تصوف تھا۔ اس سے مغل

تہذیب کی شاندار خصوصیات ورثے میں ملی تھیں۔ اس کی فارسی ہندوستانی تھی۔ یہ ہندی کی ایہام گوئی سے بہت متاثر تھی۔ متکلر کی فارسیت کو قبول کرنے کے باوجود میرؔ اور سوداؔ کی شاعری اپنی تہذیبی بنیادوں سے بیگانہ نہیں ہے۔ یہ جامع مسجد کی سیڑھیوں اور اس کے محاورے کو نظر انداز نہیں کرتی۔ اس میں شہریت ہے مگر یہ شہریت رئیسانہ شان نہیں رکھتی۔ اس کا جذبہ سچا اور سادا ہے۔ اس کا عشق فطری اور نیچرل ہے۔ اس کی ناکامی اور محرومی میں درد و خستگی ہے۔ تلخی و مردم بیزاری نہیں۔ اس کی شاعری سرپرستی سے فائدہ اٹھاتی ہے، مگر سرپرستی کی مرہون منت نہیں ہے، اس کا آب و رنگ خونِ جگر کی سرخی رکھتا ہے اور یہ خونِ جگر محبوب کے حسن سے کم رعنائی نہیں رکھتا۔ اس کی صنعت اسے فطرت سے بہت دور نہیں لے جاتی۔ میرؔ کی عشقیہ شاعری محض عشقیہ شاعری نہیں ہے اور اسی لیے بڑی شاعری ہے۔ سوداؔ کے ہجویات اس کے قصیدوں سے زیادہ اہم ہیں۔ ان میں ایک سماجی احساس ملتا ہے جو ہمارے ادب کی بہت بڑی دولت ہے۔ اس شاعری کی اپیل محدود نہیں، وسیع ہے اس کا فنی شعور جامد نہیں سیال ہے۔ لفظ کا پرستار نہیں جذبے کا پرستار ہے اس جذبے میں ماتمیت سی ہے۔ مگر یہ ماتم چونکہ اپنی انجمن کے درہم برہم ہونے، اپنی بساط کے الٹنے اور اپنے گھر کے لٹنے کا ماتم ہے۔ اس لیے داخلیت اور عظمت رکھتا ہے۔

لکھنؤ آکر یہ کیفیت بدل گئی۔ دربار کی سرپرستی۔ ایک محدود طبقے کی خوشحالی، شعرا کی قدر و منزلت اور فنونِ لطیفہ کی مقبولیت نے لوگوں کو فریب میں مبتلا کر دیا۔ زمانے کی رفتار پر ان کی نظر نہ رہی۔ تاریخی حقائق کا احساس کم ہوتا گیا۔ اس بدلی ہوئی ذہنیت نے مصحفیؔ، انشاؔ اور جرأتؔ کے رنگ کو بدل دیا اور ناسخؔ و آتشؔ کی شاعری کو رواج دیا۔ لکھنؤ نے دہلی کے تعلق کو ایک زنجیر سمجھا اور

اس زنجیر کو توڑ کر اپنے آپ کو حقیقت سے علاحدہ کر کے مکمل فریب میں مبتلا کر دیا۔ اسی وجہ سے لکھنؤ کا ادب دہلی کی ادبی روایت سے الگ ہو گیا اور اس نے اپنی روایات اپنے فنی اصول اور اپنے معیار جدا مقرر کیے۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ ادبی خود مختاری جو اس زمانے میں چاہے کتنی ہی فطری معلوم ہوتی ہو، صحیح تھی یا غلط اور اس خود مختاری کا اردو ادب کی عام رفتار پر کیا اثر ہوا۔

لکھنؤ کے گرد جو زبان بولی جاتی تھی۔ وہ کھڑی بولی نہیں تھی۔ بلکہ اودھی تھی، لکھنؤ کے حکمرانوں اور ان کے اثر سے اونچے طبقے میں فارسی اور پھر اردو کا رواج ہوا۔ اردو کو شہر میں ایک مرکز مل گیا۔ مگر اس شہریت میں جو تہذیب پروان چڑھی، وہ روز بروز پر تکلف مصنوعی اور محدود ہوتی گئی۔ اس تہذیب نے لکھنؤ کی شاعری کو بھی اسی رنگ میں رنگ دیا۔

تہذیب کیا ہے؟ یہ محض شائستگی، نزاکت، لطافت، تکلف اور تصنع کا نام نہیں اس میں ایک انسانی اور سماجی تصور ضروری ہے۔ ہر تہذیب میں ایک فارغ البال طبقہ ہوتا ہے جو اس کی حفاظت بھی کرتا ہے اور اشاعت بھی۔ یہ طبقہ مالی پریشانیوں سے بے نیاز ہوتا ہے۔ مگر اس کا ایک اقتصادی نظام بھی ہوتا ہے۔ جاگیرداری کے زمانے میں تہذیبی قدریں دربار سے، یا کسی نہ کسی امیر یا رئیس سے وابستہ تھیں۔ امیر یا رئیس جب قصبوں یا دیہات میں ہوتا تھا تو اس کی دنیا میں فطرت، عوام اور زندگی کے بعض مسائل آ ہی جاتے تھے۔ دربار میں پہنچ کر وہ اس سے محروم ہو جاتا تھا۔ اس لیے دربار کا ادب اس پچھلے ادب کے مقابلے میں زیادہ پر تکلف اور رنگین اور اسی اعتبار سے مصنوعی ہونے لگتا تھا۔ اردو شاعری دہلی میں در اصل دربار کی دنیا میں محدود نہیں تھی۔ دربار کی قوت ضعیف ہو چکی تھی۔ شعرا امیروں اور رئیسوں کی تلاش میں ادھر ادھر پھرتے

تھے ان شاعروں کا مزاج درباری مزاج نہیں ہوتا تھا۔ لکھنؤ میں جو تہذیبی بساط بنی
وہ درباری بساط تھی۔ اسے جو قدریں ملیں وہ دربار سے ملیں۔ آصف الدولہ نے جب تک
اسے پایۂ تخت نہ بنایا تھا لکھنؤ کی کوئی تاریخی حیثیت نہ تھی۔ صفدر جنگ اور شجاع الدولہ
نے فیض آباد کو چار چاند لگا دیے۔ مگر آصف الدولہ کے ساتھ یہ رونق لکھنؤ میں منتقل
ہوگئی۔ لکھنؤ کو تقریباً سو سال تک مرکزیت حاصل رہی اور اس مدت میں "شمشیر و سناں"
سے "طاؤس و رباب" تک کے سارے مراحل طے ہوگئے۔ یہ ایک دلچسپ بات کہ لکھنؤ کی
شاعری میں درویشی کی روایات جنھیں مصحفی شاعری کے لیے لازمی سمجھتے تھے؛
بہت ضعیف رہیں۔ صرف آتش کے یہاں اس کی آن بان ملتی ہے۔ تصوف بھی
اس سرزمین میں پھل پھول نہ سکا۔ علمی رنگ اور حکیمانہ نظر کو بھی یہاں زیادہ
ترقی نہ ہوئی۔ ایک مذہبی جذبہ ضرور تھا لیکن اس جذبے میں رسمی انداز زیادہ
تھا۔ اس کی مذہبی شاعری میں بھی گہرا مذہبی احساس خال خال ملتا ہے۔ زیادہ
تر مذہبی رسوم کا ذکر ہے، جہاں سچا احساس ہے۔ مثلاً محسن کی گہری عقیدت
میں وہاں بھی اس کے لیے صنایع بدایع سے آراستہ ہونا ضروری ہے۔

دہلی کے میر امن جب باغ و بہار لکھتے ہیں تو اگرچہ خیالی دنیا کی تصویروں سے
اپنی دکان سجاتے ہیں مگر جا بجا جزئیات و واقعات کے آب و رنگ سے تصور
کو دل کش بنا دیتے ہیں۔ لکھنؤ کے قصہ گو عبارت آرائی اور رنگین بیانی سے
مسحور کرنا چاہتے ہیں۔ خلاصہ یہ ہے کہ لکھنؤ کا ادب، بہت جلد دہلی کی روایات
کو چھوڑ دیتا ہے۔ میر کی عشقیہ شاعری، جرأت کی معاملہ بندی میں تبدیل ہوجاتی
ہے۔ مصحفی جو میر کے بڑے اچھے پیرو تھے، انشا اور جرأت کی مقبولیت کو دیکھ کر
ان کے ساتھ رسوا ہوتے ہیں۔ عشق میں لذتیت، ہوس پرستی اور کامرانی کے جذبات
آجاتے ہیں۔ ریختی ایجاد ہوتی ہے، ناسخ جیسے ثقہ لوگ جب زبان کی حفاظت کی طرف

متوجہ ہوتے ہیں تو زبان کو فارسی کی لونڈی بنا دیتے ہیں۔ عوام سے ہمارا سارا رشتہ قطع کر دیتے ہیں۔ چن چن کر ہندی کے الفاظ نکالتے ہیں۔ وہ شعریت کی پرستش کے بجائے فن کی پرستش کا آغاز کرتے ہیں۔ قاعدہ ہے کہ جب تہذیب کا دائرہ چھوٹا ہو جائے گا اور فطرت، عوام یا تاریخی حقایق سے لوگ بے نیاز ہونے لگیں گے تو یا تو فن کو بت بنا کر لوگ پرستش کرنے لگیں گے یا اعصاب پر عورت کی حکمرانی ہوگی۔ لکھنؤ میں یہ دونوں باتیں ہوئیں۔ ناسخ کی سنجیدگی، ان کی ادبی آمریت، اُن کا زبان اور فن پر عبور، ضبط و نظم کی یہ خواہش اور ضبط و نظم پر یہ اصرار، بظاہر بہت اچھا معلوم ہوتا ہے لیکن غور سے دیکھا جائے تو ناسخ کی شاعری میں کوئی گہرا جذبہ، کوئی بلند تصور، کوئی والہانہ احساس نہیں ہے۔ وہ شاعر نہیں استاد ہیں اور ان کی استادی سے بھی زبان کو فائدہ کم پہنچا، نقصان زیادہ ہوا۔ آزاد اور حالی دونوں نے اس بات کو محسوس کر لیا تھا۔ دونوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ناسخ قدرتی پھولوں کے بجائے کاغذی پھولوں سے اپنی دکان سجاتے ہیں۔ ناسخ نے جہاں اپنے پر فخر کیا ہے وہاں جذبۂ احساس، تاثیر، جادو پر نہیں، مضمون آفرینی، شوکت الفاظ، قدرتِ بیان پر۔ وہ غزل کے شاعر ہیں اور سودا کے پیرو۔ حالانکہ غزل کی اصلی روایت میر کی ہے۔ میر کو وہ خراج تحسین ادا کرتے ہیں مگر میر کی پیروی ضروری نہیں سمجھتے۔

کب ہماری فکر سے ہوتا ہے سودا کا جواب
ہاں تتبع کرتے ہیں ناسخ ہم اس مغفور کا

پہلے اپنے عہد سے افسوس سودا اُٹھ گیا
کس سے مانگیں جا کے ناسخ اس غزل کی داد ہم

طمع ہے انصاف دوستاں سے کہ اتنا فرمائیں سب زباں سے
کیا ہے ناسخ نے آسماں سے بلند تر رتبہ اس زمیں کا

ناسخ کو خوش قسمتی سے زمانہ بہت اچھا ملا تھا۔ اس عہد میں شاعری کی بڑی قدر و منزلت تھی، لکھنؤ کا دربار اپنی عظمت اسی میں سمجھتا تھا کہ شاعری جیسے فن کی سرپرستی کرے۔ شاعر ہونا ایک خوبی تھی اور تہذیب کی نشانی، اسی ہوا میں شاعری مقبول ہوئی شاعروں کی تعداد میں اضافہ ہوا شاعروں کی کثرت ہوئی، فن کی نمائش ہونے لگی۔ مگر شعر و ادب ایسے کافر ہیں کہ محض قدر و منزلت سے ترقی نہیں کرتے، بلکہ بعض انسانی قدروں کی وجہ سے۔ جب ادب کو محض ادب کی خاطر پسند کیا گیا ہے وہ ادب بڑا ادب نہیں رہا۔ جیسا کہ ایلیٹ نے کہا ہے کہ "اگرچہ ادب کے پرکھنے کے لیے ادبی معیار ضروری ہیں اگر صرف ادبی معیار کافی نہیں۔ اس ادب میں بعض انسانی اور سماجی قدروں کا احساس ضروری ہے"۔ ناسخ کے اثر سے جو شاعری مقبول ہوئی اس میں سماجی احساس بہت سطحی اور انسانی قدروں کا شعور بہت ناقص ہے۔ اس کا اخلاق دراصل ایک بے روح اور خشک اخلاق ہے جس میں نہ گرمی ہے نہ روشنی، اس کی فکر معمولی ہے۔ اس کی کاوش زیادہ ترفن یا الفاظ پر صرف ہوتی ہے۔ فن میں بھی جس چیز کو حسن سمجھا گیا ہے وہ حسن نہیں تکلف یا آورد ہے۔ فصاحت و بلاغت کا معیار، صنعتوں کا التزام، تشبیہات و استعارات کا ذوق، دراصل اس عورت کی یاد دلاتا ہے جو زیور کی شوقین ہے، اپنا حسن کم رکھتی ہے۔ غالب کو آتش کے یہاں بیش تر اور ناسخ کے یہاں کم تر نشتر ملے تھے۔ وہ دہلی کے مضمون اور لکھنؤ کی زبان کو مستند سمجھتے تھے۔ حالانکہ دونوں جگہ غالب نے مروت سے کام لیا ہے ناسخ کی شاعری میں نشتریت سرے سے نہیں۔ وہ جس طرح باقاعدہ ورزش کرتے ہیں اسی طرح باقاعدہ ڈھلے ڈھلائے شعر کہتے ہیں۔ ناسخ خوددار انسان تھے۔

انھوں نے کبھی اپنے آپ کو ذلیل نہیں کیا۔ ان کی وجہ سے شاعری اور شعرا دونوں کی
سوسائٹی میں عزت بڑھی مگر شاعر وہ معمولی تھے آتش کے یہاں جذبہ بھی ہے گرمی بھی ہے۔
اور گداز بھی۔ وہ دربار سے اس طرح متعلق نہیں تھے جس طرح ناسخ تھے اسی نسبت
سے وہ شعریت سے قریب تھے اگرانھوں نے بھی شاعری کو نگوں کا جڑنا سمجھا اور
شاعر کو مرصع ساز قرار دیا۔ شاعری میں مضمون اور زبان دونوں کی الگ الگ
حیثیت نہیں ہے۔ اچھی شاعری میں مضمون اور زبان دونوں سے مدد ملتی ہے مگر صرف
ایک پر شاعری کا انحصار نہیں ہے۔ ناسخ کے اثر سے زبان کو ضرورت سے زیادہ اہمیت
حاصل ہوگئی وہ بھی زندہ احساس سے تھرتھراتی ہوئی' تازہ، بول چال کو نہیں'
بلکہ پر تکلف' رئیسانہ، مصنوعی' مہذب زبان کو۔ ناسخ کی شخصیت میں جو آمریت
ملتی ہے اس کی وجہ سے انھیں اپنے اصول کے منوانے میں آسانی ہوئی۔ یہ اصول
رہ اس وجہ سے منوا سکے کہ ان کا حلقہ دربار کے ذریعے سے فارغ البالی حاصل
کرتا تھا اور اس کا مرہون منت تھا اور دربار کو قائم رکھنے یا اسے خوش رکھنے
کے لیے عوام اور دربار کے درمیان تہذیبی خلیج کو پاٹنے کے بجائے اسے ویسا
ہی رکھنا چاہتا تھا۔ غالب جب کہتے ہیں کہ دہلی کا مضمون مستند ہے تو ان کا مطلب
یہ ہوتا ہے کہ دہلی کی شاعری گہرا فکری سرمایہ رکھتی ہے۔ یہ گہرائی اسے بعض سنجی
حقایق سے ملی ہے اور اس گہرائی میں جانے کے لیے اس نے اپنا رشتہ خارجی
دبسیط دنیا سے رکھا ہے' لکھنؤ کی زبان یقیناً دہلی کی زبان سے زیادہ شائستہ
تہذیب اور نرم ونازک ہے۔ مگر یہ شائستگی تہذیب اور نزاکت ایک بڑی قیمت پر
حاصل کی گئی ہے اور بہت مہنگی پڑی ہے' اس نے غزل میں حسن کی مصوری کو لباس
اور آرائش کی فہرست بنا دیا ہے۔ اس نے رعایت کی پٹری سے شاعری کو کبھی
اِدھر اُدھر نہیں ہونے دیا۔ اس نے جو ہمواری حاصل کی اُس میں اکتا دینے والی

یکسانیت آگئی۔ اس نے تشبیہ کو مقصود بالذات سمجھا اور ہر بات کو کسی اور پردے میں
بیان کیا۔ یہاں تک کہ حسن یار کے بجائے پردہ حسن بن گیا۔ اس نے یونانی تنقید کے
اس اصول کو کہ تشبیہ کلام کا زیور ہے برتا۔ مگر تشبیہ کی روح تک نہیں گئی۔ ناسخ کی
تشبیہیں مرعوب کن ہیں یا چست مگر ان میں جادو نہیں ہے اور وہ ایک اسلوب
کی شہید ہیں۔ غالب کی تشبیہوں کی مثال سے یہ بات واضح ہوجائے گی۔ غالب کے
یہاں تشبیہات ایک نئی کیفیت لیے اسلوب فکر یعنی ایک نئی زبان کی طرف رہنمائی
کرتی ہیں۔ وہ شیکسپیر کی ذہنی پرچھائیوں کا لباس ہیں کہ دیکھنے والا لباس پر رک
نہیں جاتا وہ ایک موزوں پیکر کو دیکھتا ہے۔ ناسخ کے اثر سے عام طور پر لباس بہت
کچھ ہوگیا۔ شاعری قافیہ پیمائی ہوگئی۔ معنی آفرینی نہیں رہا۔ پیکر اسب کچھ ہوگیا۔
ناسخ کے متعلق اس قدر تفصیل اس لیے ضروری ہے کہ ناسخ لکھنؤ اسکول کی
ادبی قدروں کے خالق اور لکھنؤ کی ادبی شعریت کے نافذ کرنے والے ہیں۔ ناسخ لکھنؤ کی
خودمختاری کا اعلان کرتے ہیں۔ آتش اس کے مقابلے میں مصحفی کے اثر سے بالکل آزاد نہیں
ہوسکے اور میر حسن کا خاندان بھی اس وجہ سے لکھنؤ کے ادبی رنگ کو پوری طرح جذب
نہیں کرسکا۔ یہی وجہ ہے کہ میر حسن اور انیس کے یہاں دہلی اور لکھنؤ دونوں کے اثرات
ملتے ہیں۔ انیس کی عظمت کا راز یہ ہے کہ انھوں نے لکھنؤ کی خودمختاری کو کبھی پوری طرح
نہ مانا اور اپنے خاندان کے بعض محاوروں کو کبھی نظرانداز نہیں کیا۔ میں واضح کرچکا ہوں
کہ ناسخ کے یہاں لکھنؤ کی پہلی ادبی شخصیت ملتی ہے۔ ان کی وجہ سے لکھنؤ کی غزل حقیقی
تغزل سے دور ہوتی گئی۔ میر کی عظمت کو مانتے ہوئے میر کو نظرانداز کرلی گئی۔ مختصر
ہونے کے بجائے طویل بن گئی اور قافیہ پیمائی کو زیادہ ضروری سمجھی گئی۔ وزیر، بحر، مہر،
امانت، امیر کے یہاں یہ سامان آرائش ہے اور رند و تعشق (جو ناسخ کے شاگرد تھے)
شوق اور صبا کی چنگاریوں کے باوجود اس میں خس و خاشاک زیادہ ہے، لیکن مرثیے

اور مثنوی میں اس نے جو اضافے کیے ہیں ان کا جائزہ لینا ضروری ہے۔

ناسخ کے بعد لکھنؤ کی دوسری بڑی شخصیت انیس کی ہے، گو اردو شاعری میں انیس کا درجہ ناسخ تو کیا بڑے بڑے شاعروں میں بھی بہت بڑا ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب کا تکلف ناسخ کے یہاں اور اس کی مذہبیت انیس کے یہاں اور اس کا لوچ اور اس کی نزاکت شوق لکھنوی کے یہاں ہے۔ انیس نے مرثیے میں کوئی ایجاد نہیں کی۔ انھوں نے مرثیے کی مقبولیت سے فائدہ اٹھایا اور اس کی صنعت میں اپنا سارا ادبی شعور صرف کردیا۔ مرثیہ سودا کے وقت تک زیادہ تر بین کے لیے تھا۔ اس میں ادبی رنگ سودا کے وقت سے ملتا ہے اور ضمیر سے اس کا وہ سانچہ بنتا ہے جو انیس تک پہنچا۔ ضمیر اور فصیح کے مرثیے کو دیکھیے تو دونوں کا فرق واضح ہو جائے گا۔ ضمیر نے بظاہر مرثیے میں اضافے کیے مگر غور سے دیکھیے تو مرثیت کو ختم کرکے اس سے ایک مجلسی اور تہذیبی کام لیا۔ انھوں نے قصیدے کی تشبیب سے سراپا اور مدح کے مضامین سے گھوڑے اور تلوار کی تعریف کی۔ انھوں نے مرثیے کو شہدائے کربلا کے مصائب کے بیان سے زیادہ ایک رزمیہ بنادیا جو دبیر کے یہاں پہنچتے پہنچتے آتش کے الفاظ میں لندھور بن سعدان کی داستان بن گیا۔ لکھنؤ کی سوسائٹی اپنے ہیرو، اپنے تاریخی کارنامے، اپنے افسانہ و افسوں نہ رکھتی تھی۔ یہ چیز اسے ماضی میں اور وہ بھی مذہبی قصوں میں مل گئی۔ لکھنؤ کے مذہبی ماحول کے لیے مرثیہ بہت سازگار ثابت ہوا۔ مگر جیسا کہ حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں کہا ہے:

"مرثیے میں رزم و بزم اور فخر و خود ستائی اور سراپا وغیرہ کو داخل کرنا، لمبی لمبی تمہیدیں اور تو رے باندھنے، گھوڑے اور تلواروں وغیرہ کی تعریف میں نازک خیالیاں اور

بلند پروازیاں کرنی اور شاعرانہ ہنر دکھانے مرثیہ کے موضوع کے بالکل خلاف ہیں اور بعینہٖ ایسی بات ہے کہ کوئی شخص اپنے باپ یا بھائی کے مرنے پر اظہار حزن و ملال کے لیے سوچ سوچ کر رنگین اور مسجع فقرے انشا کرے اور بجائے حزن و ملال کے اپنی فصاحت و بلاغت کا اظہار کرے" چنانچہ ضمیر کے بعد سے مرثیہ محض شہدائے کربلا کے مصائب کی داستان نہیں رہا بلکہ لکھنؤ کی شاعری کی تمام خصوصیات اس میں جمع ہو گئیں۔ اس میں نہ صرف قصیدے کی مضمون آفرینی اور نازک خیالی ہے اور مثنوی کا بیانیہ رنگ اور واقعہ نگاری، بلکہ اس میں غزل کا انداز بھی ہے۔ انیسؔ کے یہاں تلوار محض تلوار نہیں معشوق ہے۔ گھوڑے میں بھی شان محبوبی ہے اور غزل کا ذوق اس طرح مرثیے میں بھی اپنے لیے میدان تلاش کر لیتا ہے۔ مرثیے کے متعلق بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ اور بعض لوگوں نے المیہ اور رزمیہ کے اعلیٰ معیاروں سے جانچا ہے۔ اس بحث میں پڑنے کا یہ موقع نہیں۔ یہاں صرف اس بات پر زور دینا ہے کہ مرثیہ انیسؔ کے دور میں نظم بن گیا ہے اور مرثیہ کی مجلس ایک ادبی مجلس۔ مرثیہ گو بھی دوسرے شعرا کی طرح اپنے فن پر ناز کرتا ہے۔ وہ رزم و بزم دونوں کا کمال دکھانا چاہتا ہے۔ انیسؔ جانتے ہیں مگر کہتے ہیں:۔

بزم کا رنگ جدا، رزم کا میداں ہے جدا
یہ چمن اور ہے زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامہ کا عنواں ہے جدا
مختصر پڑھ کے رُلا دینے کا ساماں ہے جدا

دبدبہ بھی ہو مصائب بھی ہوں توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں رقّت بھی ہو تعریف بھی ہو

یعنی ایک تو مرثیہ کا مذہبی فریضہ ہے۔ یعنی شہدائے کربلا کے مصائب پر اظہارِ غم اور اُن کی یاد تازہ کر کے ثواب حاصل کرنا۔ دوسرا فریضہ ادبی ہے۔ یعنی سراپا نظم کرکے، گھوڑے، تلوار کے مضمون کو نبھاکر، گرمی کی شدت کے لیے یا صبح کے منظر کے لیے مناسب تشبیہات استعمال کر کے سننے والوں کو محظوظ کرنا۔ لکھنؤ کا مرثیہ گو شروع سے اس دوسرے فرض کو بھی انجام دیتا آیا ہے۔ چونکہ اس میں تعمیری صلاحیت نہیں ہے، اسی لیے وہ پورے ڈراما کا بیک وقت تصور مشکل سے کرسکتا ہے۔ زیادہ تر وہ ایک ہی واقعہ کو لیتا ہے۔ یا ایک کردار یا ایک موقع کو۔ وہ ہر چیز کے مخصوص عنوان بنا لیتا ہے۔ رزمیہ کے معنی اس کے نزدیک لڑائی کے نہیں، گھوڑے اور تلوار کی تعریف کے ہیں۔ مناظرِ فطرت میں صبح کا سماں اور گرمی کی شدت کا بیان ہے اور چونکہ ان میں سے کسی چیز کو شاعر نے اپنی آنکھ سے نہیں دیکھا بلکہ تخیل اور عقیدے کی مدد سے خلق کیا ہے، اس لیے کہیں وہ زندہ نہیں ہے۔ منظر فریب ضرور ہے۔ انیسؔ سے پہلے مرثیے کی دنیا ایک طور پر "طلسم ہوش ربا" کی دنیا تھی۔ اس کا مقصد بعض خیالوں اور خوابوں کی مدد سے حال کی زندگی کو بھلانا تھا اور ماضی کی عظمت میں شریک ہوکر حال کی پستی کے احساس کو کم کرنا تھا۔ ان میں ان اخلاقی قدروں کی پرستش کر کے جو امام کی شخصیت میں ملتی ہیں، ان قدروں کو طاق پر رکھ دیتا تھا۔ غزل اس دور کو بہلاتی تھی۔ مرثیہ اسے بھلا دیتا تھا۔ مگر عجیب اتفاق یہ ہوا ہے کہ انیسؔ کی شخصیت میں مرثیہ کو ایک حقیقی شاعر مل گیا جس نے مرثیہ کی فوقِ فطری فضا کو بدل کر اس میں انسانوں کے جذبات کی دھڑکن پیش کی اور جذبات کے بیان میں اپنے گردوپیش کے رنگ سے کام لے کر اسے زندہ کر دیا۔ انیسؔ کے مرثیوں میں نام، کردار، واقعات عربی ہیں، مگر جذبات عام انسانی جذبات ہیں اور

جو لکھنؤ کی زبان یا لب و لہجہ میں پیش کیے گئے ہیں۔ بظاہر انیس نے یہاں واقعیت کا خون کیا ہے، مگر غور سے دیکھیے تو ایک اور واقعیت برتی ہے۔ انیس کے مرثیے محض کربلا کے سانحہ کا شاعرانہ بیان نہیں ہیں، ان کی تاریخی حیثیت پر اعتراض کیا جا سکتا ہے مگر شاعر یہاں مورخ نہیں داستان گو ہے۔ اس نے لکھنؤ کی سوسائٹی کے سامنے ایک خیالی منظر پیش کیا ہے مگر اس منظر میں اس سوسائٹی کی تہذیب جا بہ جا جھلکتی ہے۔ میں اس لکھنوی رنگ کو انیس کی خامی نہیں سمجھتا۔ انھوں نے اپنے تخیل کی وجہ سے صدیوں پہلے کے واقعے کو اس طرح زندہ کر دیا اور اپنے مرثیوں میں محفوظ کر دیا کہ اس کی آب و تاب کو وقت کبھی ماند نہیں کر سکے گا۔ ان کا کمال ہے کہ انھوں نے مرثیہ کو زندگی دو طرح عطا کی۔ اول تو کربلا کے ڈرامے میں حصہ لینے والوں کو انسانوں کے جذبات عطا کرکے، دوسرے اس کے پس منظر میں اپنے گرد و پیش کی معاشرت اور وضع کے نقوش بھر کر۔ انیس کی جذبات نگاری کا کمال میدان جنگ میں بہادروں کے جوش و خروش میں نہیں، باپ بیٹی کی محبت، ماں کی ممتا، بہن کی بھائی سے عقیدت، بھائی کی وفاداری کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا ان کی عام انسانی عظمت کا قائل ہو جاتا ہے۔

وہ ایپک کے اصولوں سے واقف نہیں تھے۔ انھوں نے نہ کوئی مسلسل اور مکمل تصویر کھینچی ہے اور نہ صحیح معنی میں کردارنگاری کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے جہاں معرکہ آرائی کا نقشہ پیش کیا ہے وہ حسن بیان کی وجہ سے زندہ ہو جاتا ہے۔ پڑھنے والا انیس کی خطابت، ان کی جادو بیانی، ان کی عقیدت کے سیلاب میں بہہ جاتا ہے۔ وہ عون و محمد اور امام حسین کی تلوار کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھتا، وہ یہ نہیں دیکھتا کہ حر کس طرح میدانِ جنگ میں ہر دار کی داد پانے پر تسلیم کر سکتا ہے۔ وہ عورتوں کے ماتم کے لکھنوی انداز پر زیادہ دھیان نہیں دیتا کیوں کہ اس پر انیس کے بے مثل آرٹ کا جادو چل چکا ہے اور انیس کے بے مثل آرٹ کا جادو، محض فنِ بیر

قدرت ان کی فصاحت اور شیرینی میں نہیں، ان کی جذبات نگاری اور مصوری میں
ہے۔ ان کی واقعہ نگاری مکمل، عظیم الشان اور رفیع نہیں۔ نازک، نفیس اور
روشن ہے۔ وہ مثلاً جب تلوار چلنے کا منظر دکھاتے ہیں تو شروع سے اس پر ایک
سنہرا پردہ ڈال دیتے ہیں اور پھر پڑھنے والا تلوار کے بجائے ناگن یا محبوبہ یا جوئے خون
کو دیکھتا ہے۔ اس سیلاب میں ڈوبتا اچھلتا ہے۔ اسی میں اپنے لیے ایک ذہنی
تسکین پاتا ہے اور اس کی گرفت سے نکلتا ہے تو اس منظر کے بجائے اس کی ایک حسین
یاد رہ جاتی ہے۔ انیس کے مرثیے میں حسین یادیں ایک مذہبی مقصد رکھتی ہیں۔ ان
سے ایک مذہبی جذبہ کی تسکین ہو جاتی ہے۔ یہ تسکین اپنا مقصد آپ ہے۔ اس کا اور
کوئی مقصد نہیں۔ انیس کے یہاں ایسے مقامات بھی ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے
کہ وہ اس مصوری کو بڑے مقاصد کو ایک گرمی دے سکتے ہیں۔ ان کی وہ تلوار جو ناگن
کی طرح یا محبوب کے قد کی طرح لپکتی ہے، "برق قہر الٰہی" بھی ہے، امام کی جنگ
محض ایک فوق بشری چیز نہیں ایک قابل تقلید کارنامہ بھی ہے مگر زیادہ تر ماحول
کے اثر سے حالی کے الفاظ میں یہ اعتقاد کہ "جو کچھ صبر و استقلال، شجاعت و ہمدردی،
وفاداری و غیرت و حمیت و عزم بالجزم و دیگر اخلاق فاضلہ خود امام ہمام اور ان کے
عزیزوں اور دوستوں سے معرکۂ کربلا میں ظاہر ہوئے وہ مافوق طاقت بشری اور
خوارق عادات سے تھے" کبھی ان کی پیروی اور اقتدا کرنے کا تصور بھی دل میں
آنے نہیں دیتا۔ اور انیس بھی محض مصوری پر قانع ہو جاتے ہیں۔ اس مصوری
کے لیے ایسی قدروں کا انتخاب نہیں کرتے جو زندگی میں ایک نشتر بن جائیں اور
سماج میں وہ عزم و استقامت و حق پرستی، وہ مجاہدانہ اسپرٹ، بے باک صداقت،
وہ مصیبت میں صبر اور مخالفت میں استقلال دکھائیں۔ ایسا ہو سکتا تھا۔ مگر کیوں
نہیں ہوا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انیس بھی آخر اپنے ماحول کے ایک فرد تھے۔ ان کی

خودداری انھیں "شہ کی ثناخوانی کے بعد" غیر کی مدح سے باز رکھتی تھی۔ مگر وہ "شہ کی ثنا" کو کافی سمجھتے تھے۔ یہ ثناخوانی ان کے لیے نجات اور ذہنی تسکین کا باعث تھی جس طرح محسن کی نعتیہ شاعری ان کی تسکین کا باعث تھی۔ مگر وہ اپنی صلاحیت سے پورا پورا کام نہیں لیتے اسے دبیر کی فضول اور بے کار تقلید میں ضائع کرتے ہیں۔ اور شاعری سے اس سے زیادہ کچھ نہیں چاہتے تھے اور اس سے اُن کی شاعری میں بڑی اخلاقی قدروں کے احساس کے باوجود گرمی اور رفعت نہیں ہے وہ الفاظ کے جوہری ہیں اور جوہری بھی شاید اس طرح موتی نہیں پرو سکتا۔ وہ بڑے اچھے انسان ہیں اور اُن کا کلام اچھی اور سچی انسانی قدریں رکھتا ہے۔ لکھنؤ کی اس سوسائٹی کے لیے انیس کا کلام کئی وجوہ سے دل کش رکھتا تھا۔ وہ اچھے اخلاقی جذبات کا احساس دلاتا تھا۔ مگر ان جذبات کے احساس کو کافی سمجھتا تھا۔ وہ ایسے ایک خیالی دنیا میں لے جاتا تھا اور وہاں کی دنیا کی سیر کے بعد جو ایک طور پر طلسماتی دنیا تھی، وہاں ٹھہرنے پر زیادہ اصرار نہیں کرتا تھا۔ وہ ماضی کی اس لڑائی میں ان لوگوں کو جو اس کشمکش سے بہت دور رہتے تھے۔ ذہنی طور پر خود تلوار چلاتے، بھوک پیاس کی تکلیفیں جھیلتے اور حق کی خاطر باطل سے مقابلہ کرتے دکھاتا اور وہ اس بات پر خاص طور سے مطمئن تھا کہ صرف تصویریں دیکھ لینا اس کے لیے کافی تھا۔ اس نے صرف سیر کا مطالبہ کیا تھا۔ صرف ذہنی پرواز کا تماشا تھا۔ اس کی اپنی جانی پہچانی دنیا میں اس سے کوئی ہرج واقع نہ ہوتا تھا۔ وہ اس ذہنی سفر کے بعد اور بھی دل کش اور مزے دار معلوم ہوتی۔ حالی اور اقبال کی شاعری بھی سیر کراتی ہے مگر وہ اس سیر کی قیمت وصول کرنے پر مصر ہے۔ دونوں میں یہی بڑا فرق ہے۔

اس وجہ سے میں نے کہا تھا کہ لکھنؤ کے تمام اصناف نے فارغ البال

طبقے کی عام تہذیبی قدروں کو ہر طرح باقی رکھنے اور مستحکم کرنے کی سعی کی۔ غزل کے ذریعے سے ذہن کو بہلا کر، مرثیہ کے ذریعے خواب دکھا کر اور اچھی اخلاقی قدروں سے زبانی ہمدردی کر کے پھر دونوں میں نفیس، دلکش، مرصع، چست اور رچی ہوئی زبان استعمال کر کے عام لوگوں کو اس نزاکت اور لطافت کا عادی اور شیدائی بنایا۔ اس نزاکت، لطافت اور حسن کاری کا شیدائی بنا کر عوام کی گرمی، ان کے بڑھتے ہوئے سماجی شعور، ان کی روزمرہ زندگی کی تلخیوں، ان کے اپنے حقائق کے کڑوے کسیلے احساس کو ان کی نظروں سے گرا دیا۔ ان میں ایک مٹتی ہوئی بکھرتی ہوئی زوال آمادہ تہذیب سے عشق پیدا کر دیا۔ اس کا نام وضع داری، شرافت، شرافت رکھا۔ ماضی سے زبانی ہمدردی کو مذہب کا نام دے کر اس نے اپنی جنت بھی کر لی اور دنیا میں امیروں اور رئیسوں میں رسوخ پیدا کر کے اس نے اپنی دنیا کو بھی اس طبقے سے وابستہ کر لیا۔

یہ بات مثنوی میں اور زیادہ واضح ہے اور یہاں بھی حالی کی ہمہ گیر اور دوربین نظر ہماری رہنمائی کرتی ہے۔ حالی نے کہا تھا کہ جس طرح بھٹیلی والے باورچیوں سے دیگ، قلیہ، یخنی، اسی طرح غزل کے شیدائی مثنوی کی ضروریات کا التزام نہیں کر پاتے۔ مثنوی میں مسلسل قصہ ضروری ہے۔ اس میں ایک تعمیری احساس لازمی ہے۔ لکھنؤ کا قصہ گو نہ تو قصہ نگاری کے فرائض سے اچھی طرح عہدہ برآ ہوتا ہے۔ نہ وہ فطرت کے موافق مصوری کرتا ہے۔ وہ تشبیہات کی کثرت اور مبالغے کے زور سے ذہن کو مسحور کرنا چاہتا ہے۔ وہ فطرت، روزمرہ زندگی، تاریخی واقعات، دیو، لا کی دنیا میں بھی پوری طرح سیر نہیں کر سکتا صرف اپنے رنگین ماحول پر عاشق ہے۔ وہ فطرت کے حسن یا تاریخی واقعات کے جادو کے حوالے اپنے آپ کو نہیں کر سکتا

اپنی زبان، اپنے محاوروں پر فریفتہ ہے۔ چنانچہ لکھنؤ کی بیشتر مثنویوں میں قصے ایران، توران، چین، مازندران کے ہیں، مگر جذبۂ عشق، لب و لہجہ اور فلسفہ اپنا۔ لکھنؤ کا مثنوی گو نسیم کے کمالِ فن میں بھی اختصار، چستی، فن کاری میں معروف ہے۔ کوئی فضا زندہ نہیں کر سکتا۔ وہ عورتوں کی نفسیات کو سمجھتا ہے اور اسی لیے نسیم کے یہاں لکا ڈلی کا حرمین پر آنا خوبی رکھتا ہے۔ مگر عورت کو اس نے خاص خاص حالتوں میں دیکھا ہے۔ لکھنؤ کی بہترین مثنوی گلزارِ نسیم بتائی جاتی ہے۔ مگر میرے خیال میں شوق کی "زہرِ عشق" کو یہ درجہ دینا چاہیے۔ مجھے یہاں اس سے بحث نہیں کہ حالی کے الفاظ میں یہاں روشنی کے فرشتے سے تاریکی کے فرشتے کا کام لیا گیا ہے۔ مجھے تو یہ دیکھنا ہے کہ لکھنؤ کی ساری مثنویوں میں سب سے زندہ اور روشن اور نکھراتی ہوئی تصویریں شوق کی مثنویوں میں ملتی ہیں۔ مگر ذرا یہ دیکھیے کہ زہرِ عشق میں عشق کا معیار کیا ہے تو آپ کو یہ اندازہ ہو جائے گا کہ لکھنؤ کی تہذیب میں کیا کیا عناصر داخل ہو چکے تھے۔ زہرِ عشق میں عشق کو کوئی اہمیت حاصل نہیں۔ وہ محض ایک پرچھائیں معلوم ہوتا ہے جو کچھ آب و تاب ہے اس کی ہیروئین میں ہے جو بہ یک وقت عاشق بھی ہے اور معشوق بھی ہے۔ جو حسن کی رعنائی کے ساتھ عشق کی گرمی اور ہڈیوں تک کو پگھلا دینے والی آنچ بھی رکھتی ہے جو عشق کی خاطر اپنی بساط بھی الٹ سکتی ہے اور بہ قول مجنوں کے منیرہ اور اینی کیرینینا کی یاد دلاتی ہے۔ "زہرِ عشق" اور شوق کی دوسری مثنویوں سے واضح ہوتا ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب میں عورت خاصی آسانی سے حاصل ہو جاتی تھی اور یہی نہیں مردوں کی زندگی میں ضرورت سے زیادہ دخیل اور اثر انداز ہو گئی تھی۔ زندگی کے معرکوں میں نہیں، رفیقِ زندگی کی حیثیت سے نہیں، بلکہ مردوں کو حقائق سے علاحدہ لے جانے اور اپنی رنگینیوں میں اسیر کرنے کے لیے

اس تہذیب پر نسائیت کا جو الزام لگایا جاتا ہے اس کی یہی وجہ ہے۔ اس تہذیب نے طوائف کو ایک مرکزی حیثیت دی اور یہ انصاف ہے کہ طوائف نے اس تہذیب کے رنگ و روغن کو چمکانے میں بہت حصّہ لیا۔ مگر اس کے اثر سے گفتار، کردار، خیال اور عمل میں عورتوں کے جذبات ضرور آئے ورنہ واجد علی شاہ لکھنؤ کے ہیرو نہ ہو سکتے تھے۔ پورا لکھنؤ ایک عورت تھا جس کے پیا جان عالم واجد علی شاہ تھے۔ جنھوں نے اپنی سلطنت کو باقی رکھنے کے لیے ہاتھ بھی نہ ہلایا مگر اپنی رنگ رلیوں میں آخر وقت تک مصروف رہے۔ یعنی مثنوی میں جو خارجی شاعری کے لیے بہت موزوں ہے اور جس میں شاعر مسلسل قصہ بیان کر کے، تہذیب مصوری کر کے، موزوں اور مناسب نمونہ پیش کر کے جزئیات کی تیزی اور منہ بولتی تصویر پیش کر کے اپنا فرض ادا کر سکتا ہے۔ لکھنؤ کے بیشتر شعرا ایک مقررہ سانچے کی پابندی کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں بھی سراپا، ہجر و وصال کے مناظر، بادشاہ کے عدل و انصاف، شادی کی دھوم دھام، فطری عناصر اپنی اپنی جگہ اس طرح آتے ہیں کہ سارے نقشوں میں بے حد یکسانیت ہے۔ انفرادیت بہت کم۔ صرف شوق کے یہاں زندگی ہے اور وہ بھی اس وجہ سے کہ شوق نے جو قصے، افراد، ماحول اور تصویریں لی ہیں، ان سے اچھی طرح واقف ہیں اور اس ماحول سے نکلنے کی انھیں مطلق خواہش نہیں ہے۔ سحر البیان میں بھی لکھنؤ ہے اور لکھنؤ کی معاشرت مگر بیان کرنے والا دہلی کا ہے۔ اس کی نظر، اسلوب، ساخت سب دہلی ہی ہے۔ قصہ فوق فطری ہے مگر جزئیات زندہ، جیتی جاگتی اور حقیقی۔ اس وجہ سے بدر منیر، بے نظیر، نجم النساء وغیرہ زندہ ہیں۔ بکاؤلی بھی کبھی زندہ ہوتی ہے مگر نسیم جا بجا اس کا گلا گھونٹ دیتے ہیں۔ لکھنؤ کی شاعری دوسرے الفاظ میں ایک ذہنی

قلعے میں بند ہو جاتی ہے۔ اس کا تخیل اسے ماضی کی دنیا میں لے بھی جاتا ہے تو وہ ماضی کو زندہ نہیں کر سکتی۔ اس کا مشاہدہ جب اسے حال پر نظر ڈالنے کی دعوت دیتا ہے تو وہ حال کی ایسی تصویریں پیش کرتی ہے جن میں ایک مخصوص شہری بلکہ درباری ماحول ہے۔ اس کا عشق زیادہ تر کامیاب یعنی سستا عشق ہے۔ اس کا حسن نظر فریب ہے، دل گداز نہیں۔ اس کے ادب میں عوام کا گزر بہت کم ہے۔ اس کا سرمایہ بہت ہے مگر موزونی ہے نہ ذہنیت، مگر اس میں ایک عجیب قسم کا سکون و اطمینان ہے۔ نہ کوئی ذہنی الجھن ہے نہ کوئی نفسیاتی گرہ۔ نہ عشق ماضی ہے نہ فکر فردا۔ وہ اپنے حال میں مگن ہے۔ اس میں ایک دل کش رندی ہے، ایک تفریحی ولولہ ہے۔ ایک لطفِ سخن ہے۔ اس میں ایک چیز کا احترام، اس کی خاطر ریاضی اور خون پانی ایک کرنے والا ولولہ ہے۔ اور وہ ہے اس کا فن۔ یہ ہر شاعر سے کم سے کم ایک مقررہ معیار کا مطالبہ کر کے اس فن کو فن کی طرح سیکھنے کا ولولہ عطا کرتا ہے۔ یہ فن پر ہر چیز کو قربان کر سکتا ہے۔ لیکن اس کی علمیت اسے وہ گہرا حکیمانہ احساس نہیں دیتی جو علم کو زندگی کی بڑی قدروں کے تحت رکھتا ہے بلکہ اس کی برہنیت کو نمایاں کرتی ہے۔ اسے تنگ جبیں یا High Brow بناتی ہے۔ اس کی وجہ سے میرؔ یا نظیرؔ کی بعض عظمتوں سے منہ موڑ کر بیٹھ جانا سکھاتی ہے اور اردو کو فارسی شاعری کا غلام بنا دیتی ہے۔ یہ تجربوں کا قائل نہیں، روایات کا پرستار ہے۔ یہ ردِ عمل یا جذبہ کو شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ ضبط و نظم یا کلاسیکل شان کو عزیز رکھتا ہے اور نثر میں اس کا کیا کارنامہ ہے؟ شروع شروع میں تو اس نے نثر کو منھ ہی نہیں لگایا اور جب نثر کو اس کے دربار میں باریابی کی اجازت ہوئی تو اسے شاعری کی انگلی پکڑ کر آگے آنا پڑا۔ لکھنؤ کی نثر کا پہلا بڑا کارنامہ فسانۂ عجائب ہے۔ مگر کیسا کارنامہ! اردو کے نقادوں نے اس کی کس کس چیز کو نہیں سراہا! اور شبن نراین درد، چکبست، عسکری

اور دوسرے اشخاص نے اس کے متعلق کیسے کیسے تعریفی الفاظ نہیں استعمال کیے۔ حالانکہ نہ اس میں طلسم ہوش ربا کا سا پھیلاؤ اور جادو ہے۔ نہ باغ و بہار جیسی دل کشی اور دل آویزی۔ سرور طلسم ہوش ربا کے جادوگروں کے مقابلے میں بالکل مداری معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے قصے کی ایک خوبی یہ بتائی جاتی ہے کہ وہ طبع زاد ہے۔ مگر اس میں نہ تخیل کا جادو ہے نہ تخلیق کی عظمت۔ قصہ لنگڑا لنگڑا کر چلتا ہے اشخاص بالکل بے جان ہیں۔ جادوگر بونے معلوم ہوتے ہیں۔ نہ ہیرو میں عظمت ہے نہ ہیروئن میں دل کشی۔ انجمن آرا میں ایک چمک دمک اور آن باقی ہے مگر ایک معمولی عورت کی۔ اس میں کوئی ایسی بات نہیں پیدا ہوتی جس کی خاطر انسان جان دے دے یا زمین و آسمان تہ و بالا کر دے۔ بے ثباتی دنیا پر تقریریں جو بہ ظاہر بڑی پر اثر معلوم ہوتی ہیں قصے کا صحیح معنوں میں جزو نہیں بن پاتیں۔ سرور جب دیو اور طلسم کا ذکر کرتے ہیں۔ مگر ان کا فن جادو اور طلسم میں انھیں کھونے نہیں دیتا۔ اسی لیے اس میں تاثیر نہیں وہ محض لکیر کے فقیر ہیں۔ طلسم ہوش ربا کی بات دوسری ہے۔ اس کا ڈھانچا پرانا ہے۔ اس کے اولین نقش وہ تھے جن کے آبا و اجداد نے لڑائیوں میں حصہ لیا تھا اور رزم و بزم کے سینکڑوں مناظر ان کے سامنے سے گزرے تھے۔ لکھنؤ میں اس نقش پر خوب رنگ آمیزی ہوئی اور کتاب میں ایک ادبی حسن، روانی اور دل کشی آ گئی۔ مگر اس کی عظمت ا سے لکھنؤ سے نہیں اصل قصے سے ملی۔ فسانۂ عجائب میں نہ صرف قصہ معمولی اور بے جان ہے۔ اس میں انداز بیان سرے سے نثر کا نہیں۔ اس کی مقفیٰ عبارت پر تکلف نثر جابجا تشبیہات و استعارات سے آراستہ زبان اردو نثر پر ایک دھبہ ہے۔ نثر وضاحت و صراحت چاہتی ہے۔ رواں اور سادہ ہوتی ہے۔ خیال کو ادا کرنا اس کا سب سے بڑا فرض ہوتا ہے بیان واقعہ اس کا سب سے بڑا حسن

فسانۂ عجائب کی نثر کچھ کہنے سننے، کچھ بتانے یا دکھانے کے لیے نہیں وجد میں لانے کے لیے ہے اور جب تخیل یا مشاہدہ سے وجد میں نہیں لا سکتی تو بیشتر ہے یا آرائش کے ذریعے سے مرعوب کرنا چاہتی ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب میں نثر اگر عملی ہے تو اصطلاحات کے چکر میں گرفتار ہے۔ اگر تفریحی ہے تو محض سر دھننے اور وجد کرنے کے لیے۔ اس میں اچھی نثر کم ہے بری شاعری کی آرائش زیادہ۔ اس کی زندہ دلی اودھ پنچ میں نمایاں ہوتی ہے اور باوجود اس کے کہ اودھ پنچ کی نثر میں اعلیٰ ظرافت کی پھوار کم ہے۔ پھیپڑ تھپاڑ، ہنسی اور قہقہے کی بوچھار زیادہ، پھر بھی یہ سرور کی مقلد ہوتے ہوئے بھی سرور سے زیادہ زندگی رکھتی ہے لکھنؤ کی نثر کی عظمت صرف سرشار کے یہاں حاصل ہوئی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سرشار ایک عاشق کا دل رکھتے ہوئے بھی حکیمانہ شعور رکھتے ہیں اور جس تہذیب میں انھوں نے آنکھیں کھولی ہیں اس سے محبت رکھنے کے باوجود اس پر تنقیدی نظر ڈال سکتے ہیں۔ یہاں نثر سے وہ کام لیا گیا ہے جس کے لیے وہ موزوں ہے، بڑا ادب اسی طرح وجود میں آتا ہے۔ یوں دیکھیے تو سرشار کے یہاں بہت سی خرابیاں موجود ہیں۔ وہ داستانوں سے بہت متاثر ہیں مقفیٰ عبارتیں لکھنے کا بھی انھیں شوق ہے۔ ان کے قصوں میں کوئی تنظیم نہیں ہے اور وہ اس گہرائی میں جانے سے گھبراتے ہیں جس کے بغیر کردار میں آب و رنگ نہیں آتا۔ ان کا ہنسنا ہنسانا بے ضرورت معلوم ہوتا ہے۔ وہ بیچ بیچ میں پند و نصیحت بھی شروع کر دیتے ہیں مگر یہ چیزیں ان کی نثر کی تخلیقی شان، ان کی فضا، ان کی مصوری، ان کے شوخ رنگوں، ان کی طنز اور اس طنز کی تیزی و دل آویزی کے مقابلے میں زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں۔ سرشار کا ہیرو ہر شہر و دیار میں جاتا اور وہاں کی بیہودہ رسموں پر جھلاتا ہے"

لیکن دراصل وہ لکھنؤ ہی میں رہتا ہے اور جس تہذیب کی ہنسی اڑاتا ہے اس کا عاشق بھی ہے۔ سرشار میں یہ بڑائی ہے کہ وہ اپنے ہی ایک حصے پر طنز کر سکتے ہیں اور اپنے جگر پاروں کی قربانی دے سکتے ہیں۔ سرشار کی نثر میں جان ان کی بے پناہ واقفیت، ان کی اپنے ماحول کی رگ رگ سے واقفیت، ان کے مکالموں کی ہنستی مہکتی فضا، ان کی ظرافت کے طوفانی سیلاب سے آتی ہے، وہ نثر کے کسی اچھے اسلوب کے مالک نہیں، اُس کے لیے جو ضبط و نظم ضروری ہے وہ ان کے بس کا نہیں۔ نثر بول چال کی زبان کی ترقی یافتہ صورت ہے، یہاں جذبے کو برانگیختہ کرنا نہیں ذہن میں روشنی کرنا مقصود ہوتا ہے۔ یہ دلیل یا منطقی استدلال سے کام لیتی ہے۔ خیال کے بجائے مثال سے وجود میں آتی ہے۔ شاعری میں مبالغہ حسن ہے، شاعری خطابت سے کام لیتی ہے۔ نثر اس سے بچتی ہے، شاعری میں موسیقی کا لطف اور کھنک ہے اور نثر اس کھنک اور جھنکار سے دور رہتی ہے۔ نثر کو ریاضی سے ازلی بیر ہے۔ نثر ریاضی کی قطعیت اور وضاحت سے کام لیتی ہے۔ شاعری میں علمی مسائل اور سماجی حقائق کو اشاروں میں بیان کیا جاتا ہے نثر میں اس کی تفصیل اور تشریح ہوتی ہے۔ شعر سے بھی آپ کام لے سکتے ہیں مگر ایک حد تک، نثر عام زندگی، بڑھتی ہوئی ضروریات، یعنی موجودہ دور کی روز افزوں پیچیدگیوں کو سلجھانے کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ سرشار سے پہلے لکھنؤ والوں میں یہ نظر پیدا نہ ہوئی تھی کہ وہ اپنی زندگی پر تنقید کر سکیں۔ اسی لیے ان کے یہاں صحیح معنی میں نثر نہیں تھی۔ سرشار کی نثر بھی شاعرانہ اور رنگین ہے مگر وہ لکھنؤ کی پہلی بڑی کوشش ہے جو بول چال سے زیادہ قریب اور قافیے کی موسیقی سے بے نیاز ہے۔ اُن کی نثر چست نہیں مگر آزاد افسانے کے لیے موزوں ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب کا نقشہ، لکھنؤ کی زبان اُس کے اصل لب و لہجہ میں ہی

زیب دیتا ہے۔ اس کی وجہ سے اس میں وزن اور رس ہے۔ اور اس کی وجہ سے اس کی اہمیت مستقل ہے۔ سرشار جاگیردارانہ تہذیب کے فرد ہوتے ہوئے، اس تہذیب کو مٹتے ہوئے دیکھ رہے تھے۔ یہ منظر ان کے لیے تھوڑے سے افسوس کا باعث تھا، مگر وہ اسے قدرتی سمجھتے تھے۔ وہ نئی سرمایہ دارانہ تہذیب سے بیگانہ نہیں تھے۔ اس کی بعض قدروں کے حامی تھے۔ وہ ماضی کی طرف نہ تو لوٹنا چاہتے نہ ماضی میں ٹھہرنا انھیں پسند تھا۔ انھوں نے جو کچھ دیکھا تھا وہ اسے اوروں کو دکھانے پر قانع تھے، یہ بھی بڑی بات ہے۔ لکھنؤ کی نثر میں شرر اور رسوا کی بھی اہمیت ہے۔ جس طرح لکھنؤ کی شاعری میں شوق قدوائی اور چکبست کی شاعری کی اہمیت ہے۔ ان کے زمانے میں لکھنؤ کے ذہنی قلعے میں کچھ شگاف ہو گئے۔ جاگیردارانہ تہذیب جسے شرافت، وضع داری اور مشرقیت کا خوش نما نام دے دیا گیا تھا اس قدر پرانی ہو گئی تھی کہ اس کی چاک دامانی نظر آنے لگی۔ اس دور کے لوگوں نے بعض نئی باتوں کو قبول کر لیا۔ مگر دل سے نہیں دماغ سے۔ تہذیب الاخلاق اور اودھ پنچ کی وجہ سے رسالوں اور اخباروں میں اصولی اختلافات مباحثوں اور طنز کے تیروں کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ یعنی لکھنے والوں کا ایک گروہ ادب کو ایک طرف لے جانا چاہتا تھا۔ دوسرا دوسری طرف۔ اودھ پنچ نے جب بہ قول چکبست، ۱۸۷۷ء میں زبان اور ظرافت کے چہرے سے نقاب اٹھائی تو یہ لکھنؤ اسکول کی اپنی ادبی فضیلت کو برقرار رکھنے کی آخری بڑی کوشش تھی اور یہ کوشش ہر لحاظ سے ناکام رہی۔ شرر اور رسوا بھی لکھنؤ کی تہذیب کی مصوری کرتے ہیں مگر وہ بھی اس صف میں شامل ہو چکے ہیں جو لکھنؤ اور دہلی کی آمریت سے ادب کو آزاد کر رہی ہے۔ سرشار بھی نئی صف کے قریب ہیں۔ مگر وہ اس قدر جدید نہیں جتنے شرر اور رسوا۔ شرر نے ایک طرف علی گڑھ تحریک کی ذہنی قیادت کو قبول کیا اور دوسری طرف بعض لکھنوی خصوصیات کو کلیجے سے لگائے

رکھا۔ رسوا ذہنی اعتبار سے جدید ہیں۔ امراؤ جان ادا ایک جدید ناول ہے۔ اس کا نظم و ضبط، اس کی مصوری، اس کی واقعیت، اس کا فن جدید ہے۔ رسوا معلّم اخلاق نہیں بننا چاہتے اور جہاں وہ اخلاقیات بگھارنے لگتے ہیں، وہاں فن کار نہیں رہتے۔ یعنی نظم میں شوق قدوائی اور چکبست کے وقت سے اور نثر میں شرر اور رسوا کے زمانے سے لکھنؤ اسکول کی آمریت ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد لکھنؤ کے شاعر صفی، ثاقب، عزیز، آثر، میر و غالب کو لکھنؤ کے زبان دانوں سے بڑا درجہ دیتے ہیں اور لکھنؤ کے نثر نگار، مضامین، رسالوں، کتابوں اور اخباروں کے ذریعے سے دوسرے دل کی طرح ایک پڑھے لکھے حلقے کو اپنا ہم نوا بنانا چاہتے ہیں۔ یعنی ادب سے ایک کام لینا شروع کر دیتے ہیں۔

لکھنؤ جغرافیائی اعتبار سے ہندوستان کے وسطی حصے سے تعلق رکھتا ہے۔ اپنی تاریخ اور تہذیب کی وجہ سے نئی ہوا، نئے خیالات، نئی تحریکات کو جلد قبول نہیں کر سکتا۔ یہ روایات کا پرستار ہے اور روایات بھی جاگیرداری کے زمانے کی۔ سرمایہ دارانہ تہذیب دم توڑ رہی ہے اور نوزائیدہ طبقے کو ایک نیا غم اور نیا کرب ملا ہے جس کی وجہ سے اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ جیے یا مر جائے۔ لکھنؤ میں ابھی یہ دور بھی صحیح معنوں میں پوری طرح گزرا نہیں۔ لکھنؤ والوں نے اپنے جزیرے تک کسی طوفان کو آنے نہ دیا۔ اقبال کی آواز بھی یہاں ابھی بالکل نئی ہے۔ عشق اور ان کے شاگردوں کے سخت گلا گھونٹنے والے اصول اب بھی دبی زبان سے سراہے جاتے ہیں۔ لکھنویت کو کچھ لوگ ماتم، کفن، میت اور موت کی پرستش سمجھتے ہیں۔ یہ صحیح نہیں۔ دراصل لکھنؤ کے شباب میں یہ چیز نہیں تھی۔ اس میں ایک زندہ دلی، ایک تفریح، ایک مخصوص ظرافت، ایک سستا رندانہ انداز تھا۔ یہ ماتمی لے امیر و جلال تک بہت ادنیٰ ہوتی تھی، مگر لکھنؤ کی رہی سہی رونق کے رخصت ہو جانے پر لکھنویت کے طنزیاتی تیروں کے بے کار

ہوجانے پر جاگیردارانہ تہذیب کا ماتم، میر کی یاسیت کی آڑ لے کر الفاظ میں اتر آیا۔
عزیز اور ثاقب غالب کے خیال کو میر کی زبان میں ادا کرنا چاہتے تھے۔ وہ یہ نہیں جانتے
تھے کہ میر کی زبان کے لیے میر کا سا جذبہ اور غالب کے خیال کے لیے ویسا ہی ذہن
چاہیے جو تاریخی اعتبار سے انھیں حاصل نہیں ہو سکتا تھا۔ اس ماتمی لے میں ایک
اور بات بھی پوشیدہ ہے۔ انیس نے مرثیے کو جس درجے تک پہنچا دیا تھا۔ اس کے
بعد اس کی نقالی ہی ممکن تھی۔ ان کے جانشینوں نے ایک حد تک یہ فرض انجام دیا
مگر مرثیے کی مقبولیت کے محرکات اودھ کی سلطنت کے بعد کم ہوتے جا رہے تھے۔
اور مرثیہ سننے اور ان میں ایک آسودگی اور ذہنی تسکین ڈھونڈنے کا جذبہ باقی تھا۔
یہ تسکین اسے ماتمی لے میں مل گئی۔ عزیز و ثاقب کی شاعری اس لے میں بالکل
ڈوبی ہوئی ہے۔ صفی اور آثر کے یہاں یہ رنگ کم ہے۔ صفی شروع سے قومی
تحریکوں سے وابستہ رہے۔ اس تعلق نے انھیں نئی امیدوں اور آرزوؤں سے
آشنا ہونا سکھایا۔ اس کی وجہ سے چکبست میں وطنی اور قومی اور سیاسی
شاعری کی منزلت ملتی ہے۔ آثر کے مزاج میں لطافت انھیں عزیز کے رنگ میں
غرق نہ کر سکی۔ ان کی تعلیم اور ملازمت نے انھیں لچک دار ذہن دیا۔
فیضان (inspiration) کے لیے وہ میر ہی کی طرف واپس گئے۔

دہلی کی شاعری جذبے کی شاعری ہے۔ وہاں جذبہ خود حسن رکھتا ہے
لکھنؤ کی شاعری جذبے کو فن پر قربان کر دیتی ہے۔ اس میں تکلف، امیرانہ
شان اور ایک نسائیت اس کی تہذیب سے آتی ہے۔ یہ جاگیرداری کی
قدروں کو اس کا زمانہ گزر جانے کے بعد بھی باقی رکھنے کا نتیجہ ہے۔ شروع
میں اس میں ماتمی لے نہیں تھی۔ مرثیے کے زوال کے بعد یہ قدرتی طور پر
آگئی۔ اس نے بول چال کی زبانوں کو بہت دیر میں منہ لگایا۔ احساس برتری

نے اسے ایک طنزیاتی لہجہ دیا تھا جسے اس نے اودھ پنچ میں خوب استعمال کیا۔ اس کے یہاں وہ ظرافت ہے جسے Wit کہا جا سکتا ہے۔ مگر Humour کی بلندی اسے نصیب نہیں۔ اس میں جو اطمینان و سکون کی لہر ملتی ہے وہ اس کی سطحیت کو واضح کرتی ہے۔ اسے وہ خلش کبھی نصیب نہیں ہوئی جو بڑے خوابوں اور سخت حقیقتوں کے ٹکرانے سے پیدا ہوتی ہے۔ اُس نے رومانیت یا بغاوت کو ہمیشہ شبہ کی نظر سے دیکھا۔ اُس نے زبان کو شستہ اور مہذب کیا مگر مقیّد اور محدود بھی۔ اُس نے دہلی کی روایات کو ٹھکرا کر اپنا نقصان کیا۔ اُس نے زبان اور ادب کی بڑی خدمت کی۔ مگر زبان اور ادب کو بڑی چیزوں کی وفاداری کے بجائے چھوٹی چیزوں کی وفاداری سکھائی۔ لکھنؤ میں ہر پرانی اور فرسودہ روایت کو اپنا گھر مل گیا اور ہر نئی تحریک کو اُس نے شبہ کی نظر سے دیکھا۔ نثر میں اس کا علمی سرمایہ بہت کم ہے اور اس کا تفریحی لٹریچر باغ و بہار کی سی ابدی دل کشی نہیں رکھتا۔ اس کا مزاحیہ لٹریچر ضرور قابل قدر ہے۔ مگر اس میں بھی رعایت لفظی بہت زیادہ ہے۔ ادب میں ہیرو پرستی کی طرح "دبستان پرستی" بھی بری چیز ہے۔ لکھنؤ میں یہ دونوں چیزیں بہت نمایاں رہیں۔ اور یہ دونوں ایک حد سے بڑھنی نہیں چاہییں۔ لکھنؤ اسکول کے سارے ادبی کارنامے پر نظر ڈالنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ ادب میں بڑائی صرف فن پر جلا کرنے سے نہیں آتی، فن کو زندگی کی بڑی صالح اور ترقی پزیر قوتوں کا خادم بنانے سے آتی ہے۔ فن پر زیادہ توجہ زندگی سے بڑی حد تک گریز کا نتیجہ ہے اور جب فن پر یہ توجہ وسعت، عمومیت، توانائی، زور، جوش اور جذبہ پیدا کرنے کے لیے نہیں، نرمی، نزاکت، نفاست، لوچ اور مناسبت پیدا کرنے کے لیے ہو تو یہ فن کی پرستش

اور بھی خطرناک ہو جاتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ادب کو محض شاعری یا ساحری بنانا ادب کے تجربے کراں کو جوئے کم آب میں تبدیل کرنا ہے۔ اسے تعلیم اور سیاست، تاریخ اور سوانح عمری، تنقید اور تبصرے سے لے کر سائنس، اقتصادیات اور نفسیات تک سے اپنا مواد لینا چاہیے اور اپنے طور پر پیمبری" بھی کرنا چاہیے۔

آتش

اُردو میں تنقید حالیؔ سے شروع ہوئی۔ حالیؔ نے جب ہوش سنبھالا تو فکر و فن پر لکھنؤ کا خاصا اثر تھا۔ یہاں تک کہ غالبؔ جیسا صاحب نظر ناسخؔ کے رنگ کی طرف کبھی کبھی للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ لیتا تھا۔ حالیؔ نے مجموعہ نظم حالی، کے دیباچے میں، مسدس کے دیباچے میں اور پھر مقدمے میں قدیم رنگِ سخن سے بیزاری کا اظہار کیا ہے۔ انھوں نے مقدمے میں اُردو غزل کی بیشتر خامیوں کا ذمہ دار متاخرین خصوصاً لکھنؤ کے شعرا کو ٹھہرایا ہے۔ یہ صرف دبستانی عصبیت نہ تھی، فکر و فن کے ایک نئے احساس کی کارفرمائی تھی۔ لکھنؤ کے شعرا میں سے آتشؔ مصحفیؔ کے اثر سے دہلی سے قریب تھے۔ ان کا فن سر تا سر لکھنوی ہے، مگر ان کے فکر میں دہلی اور لکھنؤ کی دھوپ چھاؤں ملتی ہے۔ غالبؔ نے اُن کے یہاں ناسخؔ سے زیادہ نشتر پائے۔ مگر آزادؔ نے "آبِ حیات" میں جس طرح انیسؔ و دبیرؔ دونوں کو برابر قرار دیا، اسی طرح ناسخؔ و آتشؔ کو بھی۔ حالیؔ کے بعد کے تذکرہ نویسوں اور نقادوں نے لکھنؤ اسکول کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ اور اگرچہ آتشؔ کے تغزل کو برابر سراہتے رہے مگر آتشؔ کی خوبیوں کو پوری طرح اُجاگر نہ کر سکے۔ آزادؔ، حالیؔ، امداد امام اثرؔ، عبدالحیٔ، عبدالسلام ندوی آتشؔ کے تغزل کے معترف ہیں مگر ان میں سے کسی کو ان کی عظمت کا پورا احساس نہیں ہے۔ حالیؔ کی مصلحانہ تنقید کا اثر سب پر نمایاں ہے۔

جدید تنقید حالیؔ کے اثر سے قبل از وقت نظر ماتی ہو گئی۔ اس پر کشتین کا دور

پوری طرح نہیں گزرا۔ تحسین سب کچھ نہ ہوتے ہوئے بھی تنقید کی دنیا میں بہت کچھ ہے۔ تنقید تخلیق کی بازآفرینی ہی نہیں ہے۔ بازآفرینی بھی ہے، ہر تجربے کی ترجمانی کا نام نہیں مگر ترجمانی کے بغیر تبصرے کا کام اچھی طرح انجام نہیں پاسکتا۔ جدید دور میں چوں کہ اساتذہ کے مطالعے کا ذوق کم ہوگیا ہے۔ اس لیے کم لوگ براہِ راست شاعر کا مطالعہ کرتے ہیں۔ وہ زیادہ تر مروجہ تنقیدوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ اُن کی نظر میں چند اشعار ہوتے ہیں جو کسی خاص دعوے کے ثبوت میں پیش کیے جاتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ چند بندھی ٹکی رائیں ذہنوں میں راسخ ہوجاتی ہیں اور حریتِ فکر اور آزادیِ رائے جو ادب اور تنقید دونوں کے لیے ضروری ہے، مجروح ہوجاتی ہے۔

مروجہ تنقید کا اثر یہ ہوا ہے کہ لکھنؤ اسکول کو اس کا حق نہیں ملا اور صرف لکھنؤ کے شعرا کو ان تمام خرابیوں کا ذمہ دار قرار دے دیا گیا۔ جو دراصل ایک خاص ماحول کی خرابیاں تھیں اور جو دہلی اور لکھنؤ دونوں میں تھوڑے فرق سے پائی جاتی ہیں۔ شعرالہند اس لحاظ سے سب سے زیادہ گمراہ کن ہے۔ کیونکہ اس میں چند اشعار کے مطالعے سے سرسری رائیں ظاہر کی گئی ہیں۔ اور ان سایولسٹ کے پیچھے شاعری کا کوئی گہرا اور جامع شعور نہیں ہے۔

ہماری شاعری میں سب سے زیادہ توجہ بول چال کی زبان میں کی گئی ہے اور اسی لیے بہت سے نقادوں نے زبان، سلاست اور روانی پر بڑا زور دیا ہے۔ یا بندش کی چستی اور تشبیہ کی برجستگی پر وجد کیا ہے۔ بلاشبہ زبان کی شاعری میں بڑی اہمیت ہے۔ مگر شاعری صرف الفاظ کا کھیل نہیں ہے۔ یہ جذبے کی زبان ہے اور جب تک دل میں جذبے کی تھرتھراہٹ محسوس نہ ہو بے جان لفظوں کا مجموعہ رہے گی۔ یہ خیال کے پرجوش اظہار کا نام ہے۔ یعنی یہاں صرف خیال کی اہمیت نہیں ہے

اس خیال کے احساس بننے اور احساس کے جوش میں ڈھلنے کا بھی سوال ہے۔ زبان
کے تین پہلو ہیں۔ ایک علمی یا سائنسی زبان، ایک روزمرہ یا بول چال کی زبان اور ایک
ادبی زبان۔ ادبی زبان نہ محض طور پر بول چال کی زبان ہو سکتی ہے نہ مکمل طور پر علمی۔ ہاں دونوں سے
مدد لے سکتی ہے۔ ادبی زبان میں اظہار تخلیقی یا تاثراتی ہوتا ہے یعنی لفظ صرف
مفہوم ادا نہیں کرتا تاثر بھی رکھتا ہے۔ اس لحاظ سے ادبی زبان بول چال کی
زبان یا علمی زبان دونوں سے زیادہ علامتی یا رمزیہ ہوتی ہے۔ بول چال کی زبان
میں بھی ایک تاثر ہوتا ہے۔ مگر آئے دن کے کاروباری استعمال سے اس کا تاثر
محدود اور مقرر ہو جاتا ہے۔ علمی زبان تاثر عطا نہیں کرتی۔ یہ صرف معلوماتی ہوتی ہے۔
ادبی زبان لفظ کے اندر چھپے ہوئے معنی کو اجاگر کرتی ہے۔ یہ اس کے امکانات
واضح کرتی ہے اور اس طرح زبان کے حدود کو وسیع کرتی ہے۔ ادیب کے استعمال
سے لفظ میں ایک برقی رَو مقید ہو جاتی ہے اور جب شعر پڑھا یا سنا جاتا ہے تو یہ
شاعر سے سننے یا پڑھنے والے میں منتقل ہوتی ہے۔ یہ برقی رو بول چال کی زبان
سے بھی حاصل کی جا سکتی ہے اور ایک حد تک علمی زبان کے سلیقے سے استعمال
سے بھی۔ مگر دراصل یہ ادبی زبان کی خصوصیت ہے اور اسی کے ذریعے سے
شاعری اپنا جادو جگاتی ہے۔ یہ کبھی نشہ بنتی ہے کبھی ترشی، کبھی نشتر کبھی تلوار،
کبھی شعلہ کبھی شبنم، کبھی طوفان کبھی ساحل، کبھی جوئے کہستان، کبھی بحر بیکراں
ہمارے قدما لفظ کے اس جادو سے باخبر تھے۔ وجہی سے امیر تک سب نے
اس کی طرف اشارہ کیا ہے مگر وہ جلد سے جلد ویرانے میں پھول کھلانا چاہتے تھے۔
انھیں اس کا ہوش نہ تھا کہ پھولوں کے انتخاب میں اور روش کی قطع میں موزونیت
اور تناسب کو ملحوظ رکھیں۔ لکھنؤ اسکول میں بہت سی خرابیاں سہی مگر اس کا یہ
احسان کیا کم ہے کہ اس نے شاعری کی قدر کی اور شعرا کو سر آنکھوں پر بٹھایا۔

شاعری کو فن بنایا اور فن کے آداب وضع کیے۔ ایسا کرنے میں اس نے بہت سی لطافتوں کا خون کر دیا۔ بہت سے نرم اور شیریں الفاظ کو ٹکسال باہر قرار دیا۔ قواعد کا نہایت سخت حصار بنایا مگر اس کی اس خدمت کا اعتراف ضروری ہے کہ اس نے ہر معنی میں اردو شاعری کی سرپرستی کی۔ اُسے وسعت عطا کی۔ تنوع دیا۔ رنگا رنگی بخشی۔ جہاں خونِ جگر کے داغ تھے وہاں نئے نئے پھول کھلائے جہاں محرومی و ناکامی تھی وہاں نشاط و کامرانی کی لے پیدا کی۔ ماورائیت کے بجائے ارضیت سکھائی۔ جسمانی حسن کا احساس دیا۔ شاعری کو گرد و پیش کی حقیقتوں کا آئینہ بنایا اور اس آئینے سے ہر قسم کا کام لیا۔

لکھنؤ اسکول، دہلی اسکول سے کئی معنی میں ترقی یافتہ ہے۔ دہلی کا شاعر پراگندہ روزی پراگندہ دل ہے۔ وہ زندگی کی تلخیوں سے گھبرا کر کبھی تصوف میں پناہ لیتا ہے اور کبھی لذت پرستی کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس کے پاس زبان کا جو سرمایہ ہے وہ خاصا جاندار مگر بکھرا ہوا ہے۔ اس کی چال میں ایک فطری روانی ہے مگر باقاعدگی نہیں۔ وہ چند مرصوعات کے سہارے چلتا ہے اُسے اپنے مطلب کے ادا کرنے کے لیے جہاں سے لفظ مل لیتا ہے۔ وہ اپنے جامِ سفال پر قانع ہے، اُسے شیشہ و مینا سے غرض نہیں۔ اس کی کان سے جو سونا نکلتا ہے اس کی دمک کبھی نگاہوں کو خیرہ کر دیتی ہے کبھی اُس میں دھرتی کے دوسرے اجزا ملے ہوئے ہوتے ہیں۔ اس معدنی پیداوار کو صاف کر کے سونا لکھنؤ نے بنایا۔ شاعری میں ایک منزل سونا نکالنے کی ہے، دوسری منزل اُسے صاف کر کے اُس سے زیور بنانے کی ہے۔ کان کنی کا ایک درجہ ہے، صناع کا دوسرا اور شاعری صناعی بھی ہے۔ اس لیے آتش کے یہ شعر ایک حقیقت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ یہ ساری حقیقت نہیں۔

کھینچ دیتا ہے شبیہ شعر کا خاکہ خیال — فکر رنگیں کام اس پر کرتی ہے پرداز کا
بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں — شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

اس سلسلے میں شیکسپیئر کے یہ الفاظ بھی یاد آتے ہیں۔

AS IMAGINATION BODIES FORTH THE FORM
OF THINGS UNKNOWN.
THE POETS' PEN, TURNS THEM INTO SHAPE
AND GIVES TO AIRY NOTHINGS,
A LOCAL HABITATION AND A NAME,

آتش نے خیال، فکر رنگیں، بندش الفاظ اور مرصع سازی کے چار درجے بتائے ہیں۔ اتفاق یہ ہے کہ شاعری کے عمل کے متعلق یہ مرحلے بڑی اہمیت رکھتے ہیں، مگر آتش کی شاعری کی صرف یہ اہمیت نہیں ہے کہ وہ مرصع سازی کا کمال ظاہر کرتی ہے۔ مرصع سازی سے زیور کا حسن چمک جاتا ہے۔ مگر مرصع سازی شعریت کا بدل نہیں بن سکتی۔ آتش کی مرصع سازی کے پیچھے احساس کی ایک خاص دنیا ہے جس کا تجزیہ ضروری ہے

دہلی کی شاعری دروں بینی کا کمال دکھاتی ہے، شاعر اپنی فکر کا باغ لگاتا ہے اپنے زخموں کے چمن کھلاتا ہے۔ اسے حسن سے زیادہ اپنا عشق عزیز ہے۔ یہ عشق چشم خون بستہ، دل پُر خون کی گلابی میں ظاہر ہوتا ہے۔ مصحفی کے یہاں ہمیں حسن کے رنگوں، خوشبو، لباس کی شوخی، جسم کے خم و پیچ کا پہلی دفعہ احساس ہوتا ہے، یہ لکھنؤ کا اثر ہے اور اسے ہم صحت مند اثر کہہ سکتے ہیں۔ آتش، مصحفی کے شاگرد تھے۔ انھیں کے اثر سے آتش کے یہاں حسن کا ایک ایسا شوخ اور رنگین احساس ملتا ہے جو ان کے اشعار کو ہماری عشقیہ شاعری کا ایک قابل فخر سرمایہ بنا دیتا ہے۔ آتش حسن کی عکاسی بھی کرتے ہیں مگر دراصل ان کے یہاں حسن کی مصوری ہے۔ مصور جب تصویر

کھینچتا ہے تو نقش میں نقاش کا تخیل اور احساس ایک نئی زندگی بھر دیتا ہے۔ اب تصویر صرف خطوط اور رنگوں کا مجموعہ نہیں رہتی۔ منہ سے بولنے لگتی ہے۔ آتش کے بہترین اشعار اس رنگین احساس کا کارخانہ ہیں :۔

نظر آتی ہیں ہر سو صورتیں ہی صورتیں مجھ کو
کوئی آئینہ خانہ کارخانہ ہے خدائی کا

عالمِ حسنِ خداداد بتاں ہے کہ جو تھا
ناز و انداز بلائے دل و جاں ہے کہ جو تھا

نظر آتے ہیں خالِ عنبریں گردِ لبِ لعلیں
سپاہِ زنگ نے شہرِ بدخشاں میں عمل پایا

کیا بیاں عالم زوالِ حسنِ خوباں کا کروں
روشنی جاتی رہی سرو چراغاں رہ گیا

لگے منہ بھی چڑانے دیتے دیتے گالیاں صاحب
زباں بگڑی تو بگڑی تھی خبر لیجیے دہن بگڑا

بناوٹ کیفِ مے سے کھل گئی اس شوخ کی آتش
لگا کر منہ سے پیمانے کو وہ پیماں شکن بگڑا

خدا مرے تو سودا دے تری زلفِ پریشاں کا
جو آنکھیں ہوں تو نظارہ ہو ایسے سنبلستاں کا

اس جانِ جاں سے آتش دیکھیے کیوں کر نبھے
دل سوا شیشے سے نازک، دل سے نازک خوئے دوست

خوشبو سے ہو رہا ہے معطر دماغِ جاں
چلتی ہے کس ادن کی ہوا کچھ نہ پوچھیے

کسی دن تو ہو لے یوسف اتنا تازہ دماغ اپنا
کبھی تو راہ ادھر بھی تیری بوئے پیرہن بھولے

اس طفلِ مہ جبیں نے جو رکھی کلاہِ کج
پیرِ فلک نے پھینک دی دستارِ آفتاب

قدِ صنم سا اگر آفریدہ ہونا تھا
نہ سروِ باغ کو اتنا کشیدہ ہونا تھا

چمن میں شب کو جو وہ شوخ بے نقاب آیا
یقین ہو گیا شبنم کو آفتاب آیا

حسن و جمال سے ہے زمانے میں روشنی
شب ماہتاب کی ہے تو دن آفتاب کا

اُن کی ایک مسلسل غزل میں یار کا سراپا بیان کیا گیا ہے۔ چشم تصور محبوب کے جسم کے گرد ایک نورین ہالہ بنا دیتی ہے۔ مضامین رسمی ہیں مگر انداز بیان میں احساس کی گرمی خصوصی زور دیتی ہے۔ صرف مطلع اور مقطع یہاں پیش کیے جاتے ہیں۔

چاندنی میں جب مجھے یاد اے مہ تاباں کیا
رات بھر اختر شماری نے مجھے حیراں کیا
دست و بازو کے تصور میں ہوا آتش میں قتل
پائے بوسی کی ہوس نے خاک سے یکساں کیا

آتش کے یہاں حسن کی مصوری میں احساس سے رنگ آتا ہے۔ یہی احساس واردات عشق کو کیف و سرمستی کی دنیا بنا دیتا ہے۔ میر کے یہاں ایک آزار ہے۔ مگر آتش کے یہاں یہ ایک شراب ہے۔ ایک خوشبو ہے۔ ایک چاندنی ہے۔ ایک رقص و رنگ کا نشہ ہے۔ یہ عشق ماورائی نہیں ہے۔ اس میں جسم کی آنچ، اعضا کا نقش، گیسوؤں کی مہک، جذبے کی گرمی اور ذوق و شوق کی لذت ہے۔ آتش اردو کے پہلے عاشق سرشار ہیں۔ نقادوں نے اُن کے یہاں حافظ کا سا جوش اور وجد و کیف محسوس کیا ہے۔ وہ اسی وجہ سے ہے۔ میرے نزدیک آتش کے یہاں حسن کی مصوری اور عشق کی کیفیات کی نقاشی کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ اسی وجہ سے ان کی شاعری (Sensuous) ہے۔ یہ شعر ملاحظہ کیجیے۔

خوشا وہ دل کہ ہو جس دل میں آرزو تیری
خوشا دماغ جسے تازہ رکھے بو تیری

کوچۂ دلبر میں میں، بلبل چمن میں مست ہے
ہر کوئی یاں اپنے اپنے پیرہن میں مست ہے

کام ہے شیشے سے ہم کو اور نہ ساغر سے غرض
مست ہے آیا شراب روح پرور سے غرض

جہاں دکا رہیاں سے ہوں بے خبر میں مست
زمیں کدھر ہے، کہاں آسماں نہیں معلوم

سبوئے غنچہ ہے معمور، جام گل لبریز
ٹپکتی ہے شراب ابر نوبہاری سے

کوچۂ یار میں سائے کی طرح رہتا ہوں
در کے نزدیک کبھی ہوں کبھی دیوار کے پاس

پائے خم مستوں کے بحر حق کا وہی عالم ہے
سر منبر وہی واعظ کا بیاں ہے کہ جو تھا

نہ پوچھ حال مرا، چوب خشک صحرا ہوں
لگا کے آگ مجھے کارواں روانہ ہوا

کیے ہیں شکر کے سجدے جفائے یار پر کیا کیا
رہا ہے دل مرا راضی رضائے یار پر کیا کیا

اُٹھا اُدھر نقاب تو پردے پڑے اِدھر
آنکھوں کو بند جلوۂ دیدار نے کیا

اس سلسلے میں اُن کی وہ مسلسل غزل آتی ہے جس کا مطلع ہے:-

شبِ وصل تھی چاندنی کا سماں تھا
بغل میں صنم تھا خدا مہرباں تھا

اچھی عشقیہ شاعری کے متعلق یہ ایک بڑی پتے کی بات کہی گئی ہے کہ وہ صرف عشقیہ نہیں کچھ اور بھی ہوتی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ عشق زندگی کی علامت بن جاتا ہے اور بادہ و ساغر کے پردے میں مشاہدۂ حق ہی نہیں معاملاتِ کائنات اور بعض حقائق پر اس انداز سے تبصرہ ہوتا ہے کہ شعر ابدی حقیقت کا پرتو بن جاتا ہے اور ہر دور میں اپنی تازگی قائم رکھتا ہے۔ یہاں سوال روایتی قدروں کا نہیں ان جذبات و کیفیات کا ہے جو عام ہیں اور بدلتے ہوئے بھی ایک مستقل حیثیت رکھتی ہیں اور انسانی فطرت اور نفسیات کے متعلق ایک ایسی بصیرت عطا کرتی ہیں جو دیرپا مسرت کا باعث ہوتی ہے۔ یہ خصوصیت ہر بڑے شاعر میں ہوتی ہے۔ اس کے اثر سے ایسے اشعار وجود میں آتے ہیں جو زندگی کے مختلف لمحات میں رفاقت کرتے ہیں۔ جو ان کیفیات کی ترجمانی کرتے ہیں جو ہر ایک پر گزر سکتی ہیں۔ اسی لیے انھیں بار بار دہرایا جاتا ہے۔ چند مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔

پیامبر نہ میسر ہوا تو خوب ہوا
زبانِ غیر سے کیا شرحِ آرزو کرتے

آئے بھی لوگ، بیٹھے بھی، اُٹھ بھی کھڑے ہوئے
میں جا ہی ڈھونڈتا تری محفل میں رہ گیا

نشانِ دردِ عشق جگر بھی ہے دل بھی ہے
کھاؤں کدھر کی چوٹ بچاؤں کدھر کی چوٹ

زمیں چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا
بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے

سُن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا
کہتی ہے تجھ کو خلقِ خدا غائبانہ کیا

بڑا شور سنتے تھے پہلو میں دل کا
جو چیرا تو اک قطرۂ خوں نہ نکلا

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزارہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے

ناگفتنی ہے عشقِ بُتاں کا معاملہ
ہر حال میں ہے شکرِ خدا کچھ نہ پوچھیے

آتش کے یہاں عشق کے ساتھ ایک بانکپن اور قلندرانہ شان بھی ہے۔
یہ قلندرانہ شان صرف تصوف کے اثرات کی رہین منت نہیں ہے اگرچہ اس کا
سرچشمہ متصوفانہ خیالات ہی ہیں۔ یہ ایک تہذیبی قدر بھی ہے۔ وہ دور بلکہ اس
ماحول تھا جہاں تعیش پسندی اور آوارہ گردی کی فضا سب سے نمایاں ہے۔
آتش کی قلندرانہ شان انسان دوستی اور اخلاق کی ایک علامت بن جاتی ہے۔
یہ انسان دوستی پر مذہب کی چھاپ ہے اور یہ اخلاق میں بھی مذہب کی
روح کام کر رہی ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ ایک وسیع خیالی، آزاد مشربی، زندہ دلی
اور فراخ دلی ہے جو ہماری مشترکہ تہذیب کی دین ہے۔ ہماری شاعری میں مے
میکدہ کی اصطلاحیں صرف تصوف کی علامت نہیں ہیں، تہذیب کے رموز
بھی ہیں۔ اس طرح ولی و میر کی وہ روایت جو غزل کے اشاروں میں بیان
ہوئی ہے اور جسے نظیر نے اپنی نظموں میں بڑے دلآویز نقش و نگار عطا
کیے ہیں۔ آتش کی غزل میں اور مستحکم نظر آتی ہے۔ اس میں وحدت الوجود
کے تصور کا عکس ہے۔ یعنی اس کے پیچھے ایک ایسا فلسفہ ملتا ہے جس میں
عجم کا حسنِ طبیعت اور ہندی ذہن کی پرواز دونوں ملے جلے ہیں۔ مگر انصاف کی
بات یہ ہے کہ آتش کے یہاں یہ فکری میلان لکھنؤ اسکول سے تعلق کم رکھتا
ہے، اردو شاعری کی روایت اور ہندوستانی تہذیب کے مزاج سے زیادہ۔
یعنی آتش اپنے دور کے نمائندے ہوتے ہوئے بھی انسان دوستی کی اس صالح
روایت کے علم بردار ہیں جو ولی کے وقت سے ہماری غزل میں اپنی بہار دکھاتی ہے۔
اور جس کے لیے تصوف ایک سہارا اور رفیق ہے۔ اس طرح آتش دہلی کی صالح
روایات کو اپنے طور پر توسیع کرتے ہیں۔ فن کے لیے آداب ناسخ سے لیتے
ہیں مگر فکری میلانات میں وہ لکھنؤ کے انھیں عناصر کو قبول کرتے ہیں جو اردو

شاعری کے عام عناصر ہیں۔ اس طرح آتش اردو شاعری کی شاہراہ پر کھڑے ہیں۔ ناسخ ایک علاحدہ راستہ اختیار کرتے ہیں جو فن کی پرستش کی طرف جاتا ہے۔ ناسخ نے کہا ہے ؎

سب زمینیں ہیں نئی، چھتیں ہیں اے یار نئی
روز یاں ریختے کی اٹھتی ہے دیوار نئی

ریختے کی نئی دیوار کے معماروں میں آتش بھی ہیں مگر وہ نئے پن کے جوش میں ناسخ کی طرح اپنے تجربے کے خود شکار نہیں ہو جاتے۔ وہ الفاظ کے قالب میں جذبے کی روح اور توانائی باقی رکھتے ہیں۔ تصوف اور اخلاق کے مضامین کو عاشقی کے آداب کے مطابق بیان کرتے ہیں۔ وہ معنی آفرینی اور قافیہ پیمائی دونوں کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ ان کی معنی آفرینی باقی رہنے والی ہے مگر قافیہ پیمائی بھلا دی جائے گی۔ گو اس قافیہ پیمائی سے بھی فن شعر کو فائدے ہوئے ہیں۔

ناسخ و آتش کے فنی شعور کے متعلق ہم کیا کہہ سکتے ہیں؟ پہلی بات تو یہ ہے کہ اسے محض لفظی بازی گری کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس کے لیے چند تاریخی وجوہ بھی ہیں۔ لکھنؤ، اودھ کے سمندر میں اردو کا جزیرہ تھا، مگر ایسا جزیرہ جو خود ایک انجمن اور ادارہ بن گیا تھا۔ اس ادارے کو دہلی سے زیادہ فارغ البالی اور رونق ملی تھی۔ اس کے آراستہ کرنے اور سنوارنے میں دہلی کے استادوں کا ہاتھ تھا مگر جب دربار کی قدروں نے اس پر اثر کرنا شروع کیا اور لکھنؤ کو اپنے آزاد اور مستقل وجود کا احساس ہوا تو اس کے لیے دوسروں سے مختلف فکر و فن کے سانچوں کی ضرورت پڑی۔ فکر میں وسعت اور تازگی اسی راہ سے آئی۔ فن میں ہمواری کا بھی یہی راز ہے۔ گو اس ہمواری کی خاطر بہت سی لطافتوں کا خون اسی وجہ سے ہو گیا کہ لکھنؤ کے پیچھے ایک علاقے کی بول چال کا وہ سہارا نہ تھا جو دہلی میں تھا۔ یعنی فن کے جو قواعد ناسخ نے بنائے اور جن پر آتش نے عمل کیا گو وہ ایک

تاریخی ضرورت کو پورا کرتے تھے مگر ان قواعد کا لکھنؤ کے ماحول میں اُردو کے دامن کو سمیٹ
کرنے کے بعد اسے محدود کرنا بھی قدرتی تھا۔ اگر ہم کسی دور کے مخصوص حالات کو سمجھ لیں
تو اس کی خوبی اور خامی دونوں کے متعلق زیادہ معروضی نقطۂ نظر پیدا کر سکتے ہیں۔

ناسخ کے اثر سے اُردو شاعری میں قاموسیت کی جو لے آئی اس کا کچھ اثر آتش
پر بھی پڑا۔ مگر وہ بڑی حد تک اس اثر سے آزاد رہے۔ ان کے اثر سے بول چال کی
زبان اور محاورے کی وہ شان آئی جس نے شوق لکھنوی اور خلیق و انیس کے کلام
میں اپنا اثر دکھایا۔ آزاد نے آبِ حیات میں دو لطیفے لکھے ہیں۔ دونوں سے آتش کے چلن کی
سمت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کا ایک شعر ہے

دخترِ رز مری مونس ہے مری ہمدم ہے
میں جہانگیر ہوں وہ نور جہاں بیگم ہے

اعتراض یہ کیا گیا کہ بیگم ترکی لفظ ہے۔ درست تلفظ کاف کے پیش کے ساتھ ہے
آتش نے جواب دیا کہ اُردو میں بیگم ہی مستعمل ہے۔ جب ہم ترکی میں لکھیں گے تو
بیگُم کہیں گے۔

دوسرا لطیفہ دبیر کے ساتھ ہوا۔ دبیر نے ایک مرثیہ پڑھا تھا جس میں ایک شامی پہلوان
کی آمد بڑی دھوم دھام سے بیان کی تھی۔ مجلس میں خوب واہ واہ ہوئی۔ مگر جب
دبیر آتش سے داد لینے آئے تو آتش نے کہا کہ یہ مرثیہ تھا یا لندھور بن سعدان
کی داستان۔

ان دو مثالوں سے یہ واضح ہوتا ہے کہ باوجود ناسخ کی اصلاحوں سے متاثر ہونے
کے آتش نے اُردو پن کو عزیز رکھا اور ہر صنفِ سخن کے تقاضوں کو برتا۔ ان کی غزلوں میں
یوں تو اخلاقی مضامین ہیں۔ تصوف کی چاشنی ہے، زندگی کے حقائق پر تبصرے ہیں۔
مگر بادہ و ساغر اور کشتۂ خنجر کا تلازمہ برابر برتا گیا ہے۔ آتش کی غزل مصحفی و میر

کی غزل کی توسیع ہے۔ یہ اُن کی غزلوں سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اُن کے قبیلے سے علاحدہ نہیں ہے۔

آتش نے جا بجا اپنے کلام میں بندش کی صفائی، معانی کی خوبصورتی، فکر کی لالہ کاری، زبان کی روانی کا ذکر کیا ہے۔ کسی غزل گو شاعر نے سخن اور بندش مضمون پر اس طرح مختلف پیرایوں میں روشنی نہیں ڈالی۔ ان کے یہاں مضمون آفرینی ہے۔ مگر وہ کہیں ناسخ کی طرح پرواز کے شوق میں آسمان کا تارا نہیں بنے۔ ان کے شان اسلوب سے ظاہر ہوتا ہے کہ خیال کی ترسیل انھیں عزیز ہے، ورنہ ہر مضمون کو عام فہم تلازمے یا تشبیہ میں اس لیے بیان کرتے ہیں کہ اپنی بات سب کے دل میں اتارنا چاہتے ہیں۔ اُن کی فکر بلند ہے مگر اس کی خلاقی کچھ محدود قسم کی ہے۔ اس میں غالب کی سی رنگا رنگی نہیں۔ اسی لیے انھوں نے تشبیہ سے زیادہ اور استعارے سے کم کام لیا ہے۔ پھر اُن کی تشبیہات صرف مناسبات کو واضح کرنے کے لیے ہوتی ہیں اُن میں وہ کنایتی انداز اور وہ تہہ در تہہ رنگینیت نہیں ہے جو غالب کے یہاں نمایاں ہے۔ اُن کے صرف چند شعر ایسے ہیں جن میں غالب کی سی ذہنی دنیا آباد کرنے کی صلاحیت ہے اور جو ہر دور میں ایک نئی کیفیت کے حامل بن سکتے ہیں۔

نہ پوچھ حال مرا چوب خشک صحرا ہوں
لگا کے آگ مجھے کارواں روانہ ہوا

کعبہ و دیر میں وہ خانہ برانداز کہاں
گردش کافر دیں دار لیے پھرتی ہے

شاید آتش کی سرشاری نے انھیں اس درد و کرب سے آشنا نہیں کیا جس سے دردمندی کی فضا پیدا ہوتی ہے اور وہ گہری پیاس جو بہت سے زخموں اور

بڑی حسرتوں کی غماز ہوتی ہے۔ ان کے یہاں شوخیٔ اندیشہ ہے مگر اندیشۂ فردا اور اندیشۂ دور دراز نہیں ہے۔ اگر اس تلازمے کی توسیع کی جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ آرائشِ خم کاکل کے لیے آتشؔ اور اندیشۂ دور دراز کے لیے اُردو شاعری غالبؔ کی مرہونِ منت ہے اور یہ بھُولنے کی بات نہیں کہ خم کاکل کے بغیر اندیشہ ہائے دور دراز کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا ہے۔

آتشؔ کے بغیر انیسؔ کا تصور نا ممکن ہے۔ انیسؔ نے جس عروسِ سخن کو سنوارا اُسے جوانی آتشؔ نے عطا کی۔ اگر اس نکتے پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ غزل ہی میں نہیں، مرثیے اور مثنوی دونوں میں آتشؔ کی مرصع سازی کے طفیل کتنے جوہری پیدا ہوئے۔ شاعری کو جہاں دیوزادوں کی ضرورت ہے وہاں جوہریوں کی بھی۔ دیوزادوں کی فہرست میں میرؔ، سوداؔ، نظیرؔ، اقبالؔ آتے ہیں۔ جوہریوں اور میناکاروں کی فہرست میں آتشؔ، انیسؔ، مومنؔ وغیرہ۔ دیوزادوں کے رقص بے پروا سے زبان کو وسعت ملتی ہے۔ جوہریوں کی میناکاری سے زبان میں دلبری، دل آویزی دل بائی آتی ہے۔ وہ ایک ایسی متاعِ عزیز بن جاتی ہے جس کی حفاظت کی جاتی ہے اور جسے سینے سے لگا کر رکھا جاتا ہے۔

پست و بلند آتشؔ کے یہاں بھی ملتے ہیں۔ اُن کے پست و بلند میں اور میرؔ کے پست و بلند میں فرق ہے۔ آتشؔ کی ساری عمر کی کمائی غزلوں کے دو دیوان ہیں، وہ پُرگو نہیں تھے۔ ہاں مضمون آفرینی کے شوق میں جو انھوں نے لکھنؤ کے دربار کی فضا اور ناسخؔ کے اثر سے سیکھا تھا وہ کہیں کہیں گنجلک ہو جاتے ہیں۔ باوجود کوشش کے جذبے کی شادابی ان میں نہیں ملتی۔ دوسرے انھوں نے ہر قافیہ نظم کرنے کے شوق میں قدرتِ بیان کا ثبوت ضرور دیا ہے مگر حُسنِ بیان کا نہیں۔ تیسرے دو غزلے کا یہ سلسلہ جو ان کے شاگردوں میں بہت مقبول ہوا غزل کی لطافت اور نزاکت کے لیے

بارِ گراں بن جاتا ہے۔ مگر آتش کے بلند اشعار اپنے اندر اتنی لطافت اور کیفیت، اتنی روانی اور سلاست رکھتے ہیں کہ وہ زندگی کے بہت سے مرحلوں پر ذہنی رفیق بن سکتے ہیں اور بنتے ہیں۔ آتش کا سنجیدہ مطالعہ لکھنؤ اسکول کے کارناموں کی قدر و قیمت واضح کرنے میں مدد دے سکتا ہے۔ آتش شاعری کے فن کے بہترین معلموں میں سے ہیں۔ اُن سے اُردو شاعری میں نشاطِ زیست کی لے بڑھی اور مردانگی کا لہجہ اُبھرا۔ ہر دَور میں اُن کا اثر ملتا ہے اور انیس، چکبست اور یگانہ کے نام اس اثر کی ضمانت ہیں۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کا یہ مقالہ کئی حیثیتوں سے قابلِ قدر ہے۔ آتش پر یوں تو سبھی نے اظہارِ خیال کیا ہے مگر ابھی تک ان کا سیر حاصل مطالعہ نہیں ملتا۔ دہلی اور لکھنؤ اسکول کی اصطلاح کی آمریت اور ناسخ و آتش کے موازنے کی کوشش نے کسی کو آتش کی شخصیت اور شاعری پر پوری توجہ نہیں دینے دی۔ یہ مقالہ حرفِ آخر کی حیثیت نہیں رکھتا۔ مگر آتش کے فکر و فن کی خصوصیات کو پرکھنے کی پہلی بڑی کوشش ہے۔

شروع میں تذکرہ کے عنوان سے آتش کے حالاتِ زندگی کا ایک جائزہ ہے جو مستند تذکروں، تاریخوں اور تنقیدوں کی مدد سے تیار کیا گیا ہے۔ اس کا مقصد صرف ان کی زندگی کے اہم نقوش کو اُجاگر کرنا ہے۔ افسوس ہے کہ آتش کے متعلق ابھی تک اس سے زیادہ معلومات نہیں مل سکیں ورنہ شاید تصویر اور روشن ہوتی۔ بہرحال اس سلسلے میں تحقیق کی گنجائش باقی ہے۔ آتش کی جوانی کے واقعات کچھ اور مل سکیں تو ان کے عشق پر اور روشنی پڑے گی۔ ان کے بانکے ہونے سے خیال ہوتا ہے کہ یہ دور خاصا پُر شور اور تند و تیز رہا ہوگا۔

دوسرے باب میں "جہان بین" کے نام سے آتش کے متعلق تمام آرا کو

یک جا کر لیا گیا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مقالہ نگار نے اپنی رائے قائم کرنے میں عجلت نہیں کی ہے۔ اُس نے دوسروں کی رائے کو بھی ملحوظ رکھا ہے اور اُس پر غور کیا ہے۔ مگر آتش کے متعلق اُس کی اپنی رائے کلام کے براہ راست مطالعے اور اپنے ذوقِ سلیم کی مرہونِ منّت ہے۔ اس میں مذاقِ عام کی پابندی نہیں ہے ادائے خاص کی جلوہ گری ہے۔ امداد امام اثر، ڈاکٹر عبداللہ اور فراق کے مضامین کے طویل اقتباسات اس بات کے شاہد ہیں کہ ان حضرات کی رائے سے مقالہ نگار کو خاصا اتفاق ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آتش کے متعلق ان بزرگوں نے بڑے پتے کی باتیں کہی ہیں مگر مجموعی تاثر وکیل صفائی کا ہوتا ہے۔ آتش کے اعتذار کی ضرورت نہیں۔ وہ فکر و فن کی ایک ایسی چوٹی ہیں جس تک پہنچنا ضروری ہے اور جس پر پہنچنے کے بعد کیفیات و تجربات کا ایک ترانۂ بہار منتظر ہے۔

تیسرے باب میں آتش کے فن کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اعظمی نے یہاں فکر و فن، فن کاری کے رموز اور آتش کے کارنامے کے متعلق ایسے خیالات پیش کیے ہیں جن سے مجموعی طور پر اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ انھوں نے اول و دوم درجے کے شعرا کا فرق، زندگی کے متعلق اثباتی نقطۂ نظر، حواس کی تسکین اور فارسیت اور اردو پن کے خوش گوار امتزاج پر بلیغ اشارے کیے ہیں جن سے ان کے گہرے مطالعے، منفرد احساس اور شگفتہ اسلوبِ بیان کا قدم قدم پر ثبوت ملتا ہے۔

عشقیہ شاعری کا باب بھی اہمیت رکھتا ہے۔ آتش کے یہاں جو صحت مند جنسیت ہے اس کی طرف اعظمی نے مناسب انداز میں توجہ دلائی ہے۔ اردو شاعری میں محرومی و ناکامی کی بنا پر قنوطیت کی جو پرچھائیں ہے اُس کو دیکھتے ہوئے آتش کی جاں دار، رنگا رنگ اور بھرپور عشقیہ شاعری بڑی قابلِ قدر ہو جاتی ہے مگر یہ سوچنے کی بات ہے کہ رنگوں، خوشبوؤں اور کرنوں کی یہ جنت زندگی کا ایک

قابل قدر گوشہ ہے۔ ساری زندگی نہیں ہے۔ اس لیے اس میں کیفیت ہے۔ مگر عظمت کے لیے ہمیں غالب کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔

خمریات، تصوف اور مسائلِ حیات کے عنوان کے تحت مقالہ نگار نے آتش کے اچھے اچھے اشعار یک جا کر دیے ہیں۔ ان موضوعات میں آتش کا زندگی کے متعلق نقطۂ نظر بھی آ گیا ہے۔ اور اس طرح آتش کی بیشتر خصوصیات کی نشان دہی ہو گئی ہے۔ مقالے کے آخر میں یہ سوال کیا گیا ہے کہ

"جس شاعر کے کلام میں زندگی کی اتنی وسعتیں سما گئی ہوں کیا اس کے متعلق اب بھی یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس کا شاعرانہ مرتبہ کیا ہے؟"

اچھا ہوتا اگر اس سوال کا جواب بھی قدرے تفصیل سے دیا جاتا۔ ویسے مقالے میں ان تمام باتوں کی طرف اشارے آ گئے ہیں۔ لیکن خاتمے میں مجموعی طور پر ایک قولِ فیصل کی ضرورت تھی۔

آج جب کہ ہمارے قدیم ادب کے متعلق سرسری مطالعے اور سطحی نظر کی بنا پر اظہارِ خیال عام ہے اس مقالے کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔ مقالہ نگار نے ہمارے ادبی سرمائے کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔ انھوں نے دوسروں کی رائے کو سہارا نہیں بنایا، بلکہ غور و فکر کے بعد اپنی رائے قائم کی ہے۔ ان کا خیال واضح ہے اور انھیں اسے خوش اسلوبی اور شگفتگی کے ساتھ پیش کرنا آتا ہے۔ ان کی تحریر رواں اور دل کش ہوتی ہے، وہ ہوائی باتیں نہیں کرتے، برابر مثالیں دیتے ہیں۔ انھوں نے آتش کے بیشتر شعر اپنے جائزے میں سمیٹ لیے ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ ان کا یہ مطالعہ آتش کے متعلق خصوصاً اور ہمارے قدیم ادب کے متعلق عموماً سنجیدہ، پُرخلوص اور مفصل جائزوں میں مدد دے گا۔ اور آتش پر گفتگو کرتے وقت اسے کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکے گا۔

انیس کی شاعرانہ عظمت

یاد ش بخیر غالباً ۱۹۵۰ء کی بات ہے مولانا آزاد غالب کے مزار کے قریب ۱۵ فروری کو یوم غالب کی صدارت کر رہے تھے مولانا نے اردو شاعری کے سرمائے کی قدر و قیمت کا جائزہ لیتے ہوئے فرمایا کہ کسی شاعر کی عظمت اور بلندی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس کا کتنا حصہ عالمی ادب کو ایک عطیہ ہے۔ اس کے بعد انھوں نے یہ خیال ظاہر کیا کہ انیس کے مرثیے اور غالب کی غزلیں یقیناً عالمی ادب کو اردو شاعری کی دین ہیں۔ اس خیال سے مشکل سے ہی کوئی صاحب ذوق اور صاحب نظر انکار کی جرأت کرے گا۔ اس فہرست میں کچھ نام اور بڑھائے جا سکتے ہیں۔ یہاں یہ مسئلہ قدرتاً بے موقع ہوگا کہ ان میں کون سب سے بڑا ہے۔ بڑائی کی تعریف آسان نہیں۔ اس میں صرف بلندی یعنی تخیل کی بلندی کا ہی سوال نہیں وسعت یعنی دائرہ خیال کی وسعت اور گہرائی یعنی فطرت انسانی کے سربستہ رازوں کا انکشاف سبھی آ جاتے ہیں۔ شاعری کی بڑائی میں صرف موضوع کی بڑائی کا سوال نہیں۔ موضوع کی تخیلی ترجمانی، خیال کو محسوس خیال بنانے کی قدرت، فکر کو جذبے کی آنچ عطا کرنے کی صلاحیت، لفظ کو گنجینۂ معنی بنانے کی اہلیت، زبان پر فتح و زبان کے ساز کو سوز بنانے پر قدرت، مانوس جلووں میں انوکھا پن اور اجنبی مناظر میں مانوس پہلو دکھانے کی صلاحیت سبھی کچھ ہے۔ اس سلسلے میں ایلیٹ کا ایک قول بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اپنے مضمون "مذہب اور ادب" میں وہ کہتا ہے کہ "ادب میں عظمت صرف ادبی معیاروں سے نہیں پرکھی جا سکتی مگر ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ کیا ادب ہے اور کیا نہیں ہے۔ یہ صرف ادبی معیاروں سے ہی طے کیا جا سکتا ہے۔" اس سے ثابت یہ ہوا کہ ادب میں پہلی اور بنیادی شرط ادبیت ہے۔ شاعری میں شعریت لیکن شعریت کے جس نقطۂ عروج پر ہم وجد کرتے ہیں اس میں زندگی کی دوسری قدریں بھی آ سکتی ہیں۔ اور آتی ہیں۔ شعر اخلاقی بھی ہو سکتا

ہے، سیاسی بھی اور مذہبی بھی لیکن شاعری نری صحیفۂ اخلاق یا سیاست کی دستاویز یا مذہب کی پیروکار نہیں ہے۔ ہاں اگر یہ شاعری ہو تو اس سے جو کیفیت ملتی ہے جو بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ زندگی کی معنویت اور حیات و کائنات کے اسرار کی جو مخصوص آگہی ہاتھ آتی ہے وہ مذہب، اخلاق، سیاست، کے کسی سرچشمے سے فیض حاصل کر سکتی ہے اور کرتی رہی ہے۔

اردو ادب میں دوسرے ادبیات کی طرح ایک مدت تک ادب کو مذہب یا اخلاق کا خادم سمجھا گیا۔ حالی بھی شاعری کو اخلاق کا نائب مناب یا قائم مقام کہتے تھے۔ اس لیے ادب کی اپنی مخصوص بصیرت اس کی مخصوص آگہی اور اس کی اپنی خود مختاری پر زور دینے والے بعض اوقات ان بنیادوں کو نظرانداز کرنے لگے جو تہذیب کی بنیادیں ہیں۔ جو اجتماعی لاشعور کے نہاں خانوں سے سماج کے قصر و ایوان تک جاری و ساری ہیں۔ پھر یہ بھی ہوا کہ مغرب میں سیکولرزم کے فروغ نے مذہب کو کچھ فرسودہ اور دقیانوسی قرار دے دیا۔ اور مذہبی شاعری کو بھی خواہ وہ کیسی اچھی شاعری کیوں نہ ہو زندگی سے فرار یا نشے اور نجات کی شاعری کہہ کر اسے آج کی زندگی اور اس کے تقاضوں سے بیگانہ سمجھنے کی لے بڑھنے لگی۔ آزادی سے کچھ قبل کی تنقید میں اقبال کی شاعری جس کا سرچشمہ مذہب و اخلاق ہے اس روش کی شکار رہی۔ خود اقبال نے انیس و دبیر کی مرثیہ گوئی کو زوال آمادہ شاعری کہا تھا۔ لیکن جیسے جیسے ادب کی مخصوص بصیرت کا عرفان بڑھتا جاتا ہے۔ ویسے ویسے شاعری اور اس میں عظمت کے لیے کسی مخصوص سکولر نظام یا کسی مخصوص مذہبی یا اخلاقی نظام کی چھاپ ضروری نہیں سمجھی جاتی۔ نہ سیاست، مذہب یا اخلاق سے انکار ضروری سمجھا جاتا ہے بلکہ شاعری اور اس کی گہرائی اور گیرائی، اس کی بلندی، اور اس کی تہہ داری، اس کی خصوصیت میں عمومیت یا ابدیت، اس کی پیکر تراشی، اس کے استعارات، اس کی خلاقی، اس میں اس فارم کی موجودگی جو نامیاتی یا معنی خیز فارم ہے دیکھی اور دکھائی جاتی ہے۔ خواہ اس کا سرچشمہ مذہب ہو یا اخلاق یا سیاست یا کوئی نظام فکر میرے نزدیک یہی نقطۂ نظر جامع بھی ہے اور شعر و ادب کو پرکھنے کے لیے مفید بھی۔ مثلاً رومی یا درد یا انیس اور اقبال ہوں یا کالی داس اور تلسی داس، دانتے اور ملٹن اور ایلیٹ۔ ان میں سے کسی کی شاعری صرف اس وجہ سے بڑی نہیں کہ اس کا سرچشمہ مذہب ہے اور نہ اس وجہ سے ناقابل اعتنا ٹھہرتی ہے کہ وہ مذہب سے اپنی غذا لیتی ہے۔ اسی طرح کوئی اگر اشتراکی فکر پر اپنی بنیاد رکھتا ہے تو صرف اس وجہ سے وہ بڑا شاعر یا ادیب نہیں بن جاتا۔ ادب میں نظریے کا بھی جواز ہے مگر بغیر نظریے کے بھی ادب پیدا کیا گیا ہے اور وہ اچھا ادب ہو سکتا ہے۔ اسی طرح کوئی مخصوص

نظریۂ زندگی ادب کی شریعت میں حرام نہیں ہے ہر نظریۂ زندگی کی اس میں گنجائش ہے۔ غالب کے ایک شعر سے ہم اس نکتے کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں ؎

ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

اس لیے انیس یا اقبال کی شاعری اس وجہ سے عظیم نہیں کہ اس کا سرچشمہ مذہب ہے اور نہ اس وجہ سے اس کی عظمت میں کوئی خلل آتا ہے۔ شاعری میں بنیادی چیز عشق ہے خواہ وہ مجازی ہو یا حقیقی، وہ لگن ہے جو یک عقیدہ دیتی ہے خواہ وہ عقیدہ بت گری سکھائے یا بت شکنی وہ سپردگی جو اپنے ساتھ اپنے سننے والے یا پڑھنے والے کو بھی بہالے جائے شاعری نہ سائنس ہے نہ فلسفہ نہ تاریخ۔ اس کی سچائی علوم کی سچائی سے مختلف زیادہ واقعی، جذباتی، ایک پرواز میں نہ سپہر کی سیر کرنے والی اور ذرات کا دل چیر کر اُن کا لہو دیکھنے والی۔ عام سچائیوں سے زیادہ پُراسرار، زیادہ گمبھیر اور اجازت دیجیے تو عرض کروں کہ اپنی جگہ زندگی کا یک یسا عرفان دینے والی سچائی ہے جو نہ کسی دوسرے عرفان سے کمتر ہے نہ بہتر۔ مگر اپنی الگ قدر و قیمت رکھتی ہے جس کا کوئی اور بدل نہیں۔ ان معروضات کی روشنی میں انیس کی شاعرانہ عظمت کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ انیس نے سلاموں اور مرثیوں میں وہ شاعری کی ہے جس میں بقول حالی حیرت انگیز جلووں کی کثرت ہے۔ جن میں زبان پر قدرت ہے۔ جن میں شاعر کی قادرالکلامی، جذبے کی ہر لہر اور من کی ہر موج کی عکاسی کر سکتی ہے جس میں رزم کی ساری ہما ہمی اور بزم کی ساری رنگینی، لہجے کا اُتار چڑھاؤ اور فطرت کا ہر نقش نظر آتا ہے۔ ان کا یہ دعوا کسی طرح بے جا نہیں ہے:

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملا دوں	قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملا دوں
ذرے کی چمک مہر منور سے ملا دوں	کانٹوں کو نزاکت میں گل تر سے ملا دوں

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

لیکن انیس کے مطالعے کے لیے کچھ آداب کو برتنا ضروری ہے۔ اور یہ آداب صرف انیس کے سلسلے میں ضروری نہیں ہیں ہر شاعر کے مطالعے کے لیے ضروری ہیں۔ سب سے پہلے ہمیں اس ادبی روایت کو ذہن میں رکھنا ہے جس نے مرثیہ کو جنم دیا اور جس نے انیس کو پیدا کیا۔ دوسرے ہمیں اس عہد کو پیش نظر رکھنا ہے جس میں انیس سانس لیتے تھے اور جس میں وہ مرثیے لکھتے اور پڑھتے تھے۔

اردو شاعری کے آغاز سے نوحے، بین اور مرثیے لکھے جاتے تھے مگر ان کی ادبی اہمیت سودا کے مراثی سے شروع ہوتی ہے۔ اور فصیح، ضمیر، خلیق اور دلگیر تک یہ صرف مرثیہ نہیں رہتے ایک ایسی نظم بن جاتے ہیں جس میں مرثیت کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ انیس نے اس نظم کو جلوۂ صد رنگ بنا دیا مگر مرثیت سے اس کا رشتہ مضبوط رکھا۔ ماحول کے سلسلے میں یہ بات اہم ہے کہ انیس کے یہ مرثیے مجلسوں میں سنائے جاتے تھے اور شاعر مجلس کے ردِ عمل کو پہچانتا تھا۔ اور شاعر اور اس کے سامعین میں براہِ راست ایک ذاتی رشتہ تھا۔ اگر اس بات پر غور کیا جائے کہ انیس نے مسدس سے کیوں اتنا کام لیا تو یہ نکتہ بھی واضح ہوگا کہ ہر بند میں چار مصرعے سامعین کو متوجہ کرنے کے لیے ہیں اور متوجہ کرنے کے لیے اکثر ایک بات کو کئی مثالوں سے واضح کرنا ہوتا ہے اور پھر بیت کے دو مصرعوں میں پورے خیال کو سمیٹ کر ایک ایسی منزل پر دنا ہوتی ہے جو پورے شعر کا ایک سنگ میل بن جاتی ہے انیس کے مرثیے خلوت میں پڑھنے کے لیے نہیں لکھے گئے تھے وہ مجلسوں میں سنانے کے لیے لکھے گئے تھے۔ اس لیے ان میں تقریر یا خطابت کی جھلک بھی ہے۔ انیس کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مجلسوں کے ماحول کی ساری پابندیوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے اور انھیں برتتے ہوئے اس قدر آزاد شاعری کی۔ انھوں نے مذہبی جذبات سے اپیل کی۔ انھوں نے رعایت لفظی سے کام لیا۔ انھوں نے صنایع بدایع کا سہارا لیا۔ انھوں نے ہر جگہ تاریخ کا التزام نہیں کیا۔ روایات سے بے تکلف فایدہ اٹھایا۔ کلیم الدین نے ان کے مرثیوں میں عربی فضا کے فقدان کا ماتم کیا ہے۔ اور طنزاً کہا ہے کہ انیس کے امام حسین عرب کے ایک ہیرو نہیں لکھنؤ کے دولہا معلوم ہوتے ہیں۔ مسعود حسن رضوی نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ انیس نے اشخاص مرثیہ کی جو سیرت دکھائی ہے وہ نہ خالص عربی ہے نہ بالکل ہندستانی بلکہ دونوں کا ایک ایسا مجموعہ ہے جس میں ہندستانیت، عربیت، سے زیادہ نمایاں ہے۔ میرے نزدیک یہ انیس کی کمزوری نہیں طاقت ہے۔ انیس اگر اپنے سامعین کی استعداد ذہنی ان کے تخیل کی حدود، اُن کے جذبات کے دائرہ کار کو ملحوظ نہ رکھتے تو وہ یہ درد و اثر، یہ جادو یہ کیفیت پیدا نہیں کر سکتے تھے۔ وہ شعر کہہ رہے تھے تاریخ نہیں لکھ رہے تھے بقول رینی ویلک افسانویت FICTIONALITY ایجاد اور تخیل، ادب کے امتیازی خواص ہیں۔ انیس کے مرثیوں میں اس افسانویت، ایجاد اور تخیل کا قدم قدم پر ثبوت ملتا ہے۔ سہولت کے لیے آپ اسے مبالغہ کہہ لیجیے۔ لیکن مبالغہ شعر میں حسن ہے۔ یہ شاعرانہ ایجاد یا شاعرانہ مبالغہ ہی بالآخر نظم کو ایک ایسا جذباتی شعلہ بنا دیتا ہے جس کی آنچ ہڈیوں تک پہنچتی ہے۔ انیس اپنی ادبی روایت اور اپنے ماحول کا ہر قدم پر خیال رکھتے ہیں۔ مگر وہ اس میں بند نہیں ہیں۔ انیس کا جادو آج بھی چلتا ہے۔ ان کی اپیل

آج بھی ویسی ہی ہے جیسی ان کے زمانے میں تھی کیوں کہ انھوں نے امام حسین اور ان کے رفیقوں کو اس طرح محسوس اور پیش کیا ہے کہ وہ زندگی کی کچھ ابدی قدروں کے علمبردار نظر آتے ہیں۔ ان میں فوق فطری خصوصیات بھی ملتی ہیں مگر وہ گوشت پوست کے انسان ہیں۔ ان کے جذبات ہم سمجھ سکتے ہیں اور ان سے متاثر ہو سکتے ہیں۔ خود امام حسین کی شخصیت جو سقراط، حضرت عیسیٰ اور ہمارے دور میں گاندھی جی کی یاد دلاتی ہے اپنے اندر ایک ابدیت رکھتی ہے جس کی اپیل کسی مخصوص مذہب یا ملت تک محدود نہیں۔ بقول اقبال:

حقیقت ابدی ہے مقام شبیری
بدلتے رہتے ہیں انداز کوفی و شامی

اگر ایلیٹ کی بڑی شاعری کی اس تعریف کو ذہن میں رکھیں جس کا میں اوپر ذکر کر چکا ہوں تو شاعری کے سارے معیاروں پر انیس پورے اترتے ہیں۔ اور ان کی شاعری میں عظمت اس لیے ہے کہ وہ بڑے فنکار ہیں اور زندگی کی بعض بڑی قدروں کے علمبردار ہیں۔ یہ قدریں اخلاقی قدریں ہیں اور انھیں کی بنا پر حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں کہا تھا کہ جس اعلیٰ درجہ کے اخلاق ان لوگوں نے مرثیہ میں بیان کیے ہیں ان کی نظیر فارسی بلکہ عربی شاعری میں مشکل سے ملے گی۔ یہاں یہ بات عرض کر دینا ضروری ہے کہ میں انیس کی عظمت کا صرف ان کے اخلاقی نقطہ نظر یا اخلاقی مواد کی وجہ سے قائل نہیں ہوں بلکہ اس اخلاقی مواد کے فکر و فن کی توانائی یا تخیلی ہم آہنگی کی وجہ سے شعر میں "ڈھل جانے یا ایک مغربی نقاد کے الفاظ میں لفظ کے دنیا بن جانے کی وجہ سے ان کا قائل ہوں۔ انیس کے یہاں لفظ دنیا کیسے بنتا ہے اس کے لیے ان کے مرثیوں سے کچھ مثالیں دینی پڑیں گی۔ غزل میں آسانی یہ ہے کہ اس کا ایک شعر کافی ہوتا ہے مگر مسدس کے چند بند بھی وقت اور جگہ لیتے ہیں۔ میں نے کوشش کی ہے کہ کہیں کہیں ایک یا دو مصرعوں سے بھی کام چلاؤں۔ سب سے پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ انیس اپنے مرثیوں میں کن باتوں کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ پھر ہمیں یہ پرکھنے میں آسانی ہوگی کہ وہ خود اپنے معیاروں پر کس حد تک پورے اترے اور ہمارے نزدیک یہ معیار کافی ہیں یا ہمیں چیزے دیگر کی بھی ضرورت ہے۔

روزمرہ شرفا کا ہو، سلاست ہو وہی — لب ولہجہ وہی سارا ہو متانت ہو وہی
سامعیں جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی — یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی

لفظ بھی چست ہو مضمون بھی عالی ہووے
مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہووے

بزم کا رنگ جُدا، رزم کا میداں ہے جُدا — یہ چمن اور ہے زخموں کا گلستاں ہے جُدا
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنواں ہے جُدا — مختصر پڑھ کے رُلا دینے کا ساماں ہے جُدا

دبدبہ بھی ہو، مصایب بھی ہوں، توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں، رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

درد کی باتیں پڑھ کے رُلا دینے کا ساماں، مصائب رقت تو خیر یہاں ہونے ہی تھے، مگر قابلِ غور یہ بات ہے کہ زورِ انیس یہاں بھی فن پر دیتے ہیں جس میں شرفا کا روزمرہ، موقع و محل کے مطابق عبارت، لفظوں کی چستی اور مضامین کی بلندی، رزم و بزم دونوں کے الگ الگ تقاضوں کا احترام اور سب سے بڑھ کر دلوں کے محظوظ ہونے کا التزام بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے یہ بھی دعوا کیا ہے کہ کسی نے اس طرح عروسِ سخن کو نہیں سنوارا اور جوہری بھی اس طرح موتی نہیں پرو سکتا۔ یہاں آتش کی مرصع سازی کی طرف خود بخود دھیان جاتا ہے۔ حالی نے مقدمہ میں لکھا ہے کہ آج کل "شاعر کے کمال کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاتا ہے کہ اس نے اور شعرا سے کس قدر زیادہ الفاظ خوش سلیقگی اور شائستگی سے استعمال کیے ہیں۔ اگر ہم بھی اس کو معیارِ کمال قرار دیں تو بھی میر انیس کو اردو شعرا میں سب سے برتر ماننا پڑے گا۔ اگرچہ نظیر اکبر آبادی نے شاید میر انیس سے بھی زیادہ الفاظ استعمال کیے مگر اس کی زبان کو اہلِ زبان کم مانتے ہیں۔ بخلاف میر انیس کے اس کے ہر لفظ اور ہر محاورے کے آگے سب کو سر جھکانا پڑتا ہے۔" اس سے قطع نظر کہ نظیر کی زبان کو اہلِ زبان کم مانتے ہیں اور اس میں ادبی زبان کا قصور زیادہ ہے نظیر کا کم کیوں کہ نظیر کے تجربے اور ان کی عام بلکہ کہیں کہیں عامیانہ زبان کی طاقت سے آج کوئی ادب کا طالب علم انکار نہیں کر سکتا۔ مگر الفاظ کو خوش سلیقگی اور شائستگی سے استعمال کرنا بہر حال ایک بلند ادبی معیار ہے لیکن اس سے بڑا معیار موقع و محل کے مطابق الفاظ استعمال کرنا ہے اور انیس کے یہاں یہ صفت بھی موجود ہے۔ سی۔ ڈے لیوس نے درست کہا ہے کہ شاعری لفظوں کا کھیل بھی ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ یہ صرف لفظوں کا کھیل ہے مگر لفظ کس طرح دنیا بنتا ہے اس کی چند مثالیں انیس کے کلام سے دیکھیے۔

شیفتہ نے انیس کے اس مشہور مرثیہ کو سن کر جس کا پہلا مصرعہ ہے "آج شبیر پہ کیا عالمِ تنہائی ہے" کہا تھا کہ انیس نے ناحق مرثیہ لکھا۔ ان کا یہ مصرعہ ہی ہمیں ایک خاص عالم میں پہنچا دیتا ہے۔ اس طرح کے کچھ اور مصرعے یا شعر ملاحظہ ہوں:

فرمایئے نہ یہ کہ شہِ مشرقین ہوں — مولا نے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں

امام حسین کے ساتھیوں کی تشنگی اور تشنگی میں صبر کی تصویر دیکھیے:

پیاس ایسی تھی کہ آ گئی جاں ہونٹوں پر
صابر ایسے تھے کہ پھیری نہ زباں ہونٹوں پر

ان کی باتوں کی حلاوت اور شیرینی کا بیان دیکھیے۔

شبے صدف میں پنکھڑیاں جیسے پھول میں
بلبل چہک رہا ہے ریاض رسول میں

ایک جگہ فرماتے ہیں:

شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے

اور دوسری جگہ اس طرح ارشاد ہوتا ہے

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا

اگر ہم اس کے بجائے اس طرح کہیں کہ وہاں اوس سے بھرے تھے کٹورے گلاب کے اور شبنم کو کھا کے اور بھی سبزہ ہرا ہوا تو صرف زبان کا خون ہی نہ ہوگا شعریت جو لفظ کی مناسبت اور اس کی موسیقی دونوں کا مطالبہ کرتی ہے اور صرف معنی کو لپیٹ لینے کو کافی نہیں سمجھتی رخصت ہو جائے گی۔

امام حسین ننھے اصغر کی لاش دفن کر رہے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ادائے حسن بات دیکھیے۔

ننھی سی قبر کھود کے اصغر کو گاڑ کے
شبیر اٹھ کھڑے ہوئے دامن کو جھاڑ کے

ایک اور جگہ یہ مضمون اس طرح بیان ہوا ہے:

بیٹھے نہیں زمیں پہ خزانے کو گاڑ کے
موت آئی اٹھ کھڑے ہوئے دامن کو جھاڑ کے

گویا سب رشتوں اور علائق سے بلند ہو کر اب خدا کے حضور میں جانے والے ہیں۔ امام کی فریاد کا دشمنوں پر بھی یہ اثر ہوتا ہے۔

خم کر کے گردنیں شمر و سعد ٹل گئے
فولاد موم ہو گئے پتھر پگھل گئے

اگرچہ بین مرثیہ کا لازمی جزو ہے مگر انیس کے یہاں بین کا عنصر کم ہے۔ واقعہ نگاری، منظر نگاری اور

جذبات نگاری زیادہ۔ خصوصاً انھوں نے جنگ کے معرکے، فریقوں کے مقابلے، گھوڑے اور تلوار کی تعریف
صبح کے منظر، گرمی کی شدت، بی بی زینب، شہربانو، عون و محمد، علی اکبر، عباس اور امام حسین کے جذبات
کی جس طرح عکاسی کی ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ مناظر میں تشبیہات سے وہ زیادہ کام لیتے ہیں اور
اسی طرح گھوڑے اور تلوار اور رزمیہ کے دوسرے مواقع پر، مگر جذبات کے بیان میں خصوصاً عورتوں کے
جذبات کے بیان میں وہ محاورے کا زیادہ سہارا لیتے ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ انیس کے یہاں ایسے اشعار
کی تعداد خاصی ہے جن میں انھوں نے عربی و فارسی کے الفاظ اور فارسی تراکیب استعمال کی ہیں مگر ان
کے کلام کا بڑا حصہ بامحاورہ، شیریں، فصیح اور اپنی ساخت میں نثر کے قریب ہے۔ میں شبلی کی طرح یہ
تو نہیں کہوں گا کہ بہترین نظم وہ ہے جو نثر کی ترکیب رکھتی ہو کیوں کہ شاعری تخلیقی اظہار ہے اور نثر تقریری،
شاعری میں لفظ اکائی ہے اور نثر میں فقرہ یا جملہ مگر یہ ضرور کہوں گا کہ جس طرح ورڈس ورتھ نے بجا
طور پر عام بول چال کی شعریت کو تسلیم کیا اسی طرح انیس نے۔ لیکن یہ سمجھنا بہت بڑی غلطی ہوگی کہ انیس
صرف محاورے یا روزمرہ کی زبان کے شاعر ہیں۔ وہ اس گر کو جانتے ہیں کہ کس موقع پر کیا زبان استعمال
کرنی چاہیے مثلاً رجز میں فخر و مباہات، شوکت الفاظ کی متقاضی ہے اس لیے کہتے ہیں:

میں ہوں سردار شباب چمن خلد بریں ‏ ‏ ‏ میں ہوں خالق کی قسم دوش محمد کا مکیں
میں ہوں انگشتر پیغمبر خاتم کا نگیں ‏ ‏ ‏ مجھ سے روشن ہے فلک مجھ سے منور ہے زمیں
ابھی نظروں سے نہاں نور جو میرا ہو جائے
محفل عالم امکاں میں اندھیرا ہو جائے

بی بی صغرا کے جذبات کی ترجمانی میں لہجہ بدل گیا ہے:

وہ بات نہ ہووے گی جو بے چین ہو مادر ‏ ‏ ‏ ہر صبح میں پی لوں گی دوا آپ بنا کر
دن بھر مری گودی میں رہیں گے علی اصغر ‏ ‏ ‏ لونڈی ہوں سکینہ کی نہ سمجھو مجھے دختر
میں یہ نہیں کہتی کہ عماری میں بٹھا دو
بابا مجھے فضہ کی سواری میں بٹھا دو

ادبی مصوری کا کمال ان بصری تصویروں میں نظر آتا ہے:

برچھیوں اُڑتا تھا دب دب کے فرس رانوں سے
آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کے نگہبانوں سے

فوج کی کثرت کا نقش یوں ذہن پر مرتسم کرتے ہیں:

پیکِ خیال جا کے پھر آتا تھا راہ سے
پنہاں تھی کربلا کی زمیں سب نگاہ سے

جواں مردوں کا جوش ملاحظہ ہو:

بھالا سنبھالتا ہے کوئی جھوم جھوم کر
تکتا ہے کوئی تیغ کے قبضے کو چوم کر

ایک مصرعے میں ایک مکمل تصویر دیکھیے:

رخ زرد، دل میں درد، بدن سرد تشنہ کام

بجلی کا رعب سب پہ عیاں ہے فدائی میں
بیٹھا ہے شیر جنوں کو ٹیکے ترائی میں
پاس ادب سے شاہ کے صف بڑھ کے تھم گئی
پتلی ہر اک سوار کی گھوڑے پہ جم گئی

امام کی شہادت پر میرے نزدیک بڑا بلیغ شعر یہ ہے:

قرآں رحل زیں سے سرِ فرش گر پڑا
دیوار کعبہ بیٹھ گئی عرش گر پڑا

گھوڑے کی ایک حسین تصویر بھی توجہ طلب ہے:

پتلی جدھر سوار نے پھیری وہ مڑ گیا
اترا براق بن کے پری بن کے اڑ گیا

گھوڑے کی تعریف میں یہ بند بھی قابلِ غور ہے خصوصاً بیت میں جس طرح مضمون اپنے نقطۂ عروج کو پہنچا ہے اس کی مثالیں شاذ ہی کہیں اور نظر آئیں گی:

پھرتا تھا کیا جنوں میں فرس جھوم جھوم کے
سرعت بلائیں لیتی تھی منھ چوم چوم کے
پامال تھے پرے سپہِ شام و روم کے
غل تھا یہ غول میں پسرِ سعد شوم کے
خوش ایسا راہوار ہے نہیں شام میں نہیں
یہ شوخیاں تو ابلقِ ایام میں نہیں

تلوار کے سلسلے میں انیس نے بڑی سحر طرازیاں کی ہیں۔ کیٹس نے کہا ہے کہ حسین شے ہمیشہ باعث مسرت ہوتی ہے۔ رابرٹ برجز کہتے ہیں میں تمام حسین چیزوں سے محبت کرتا ہوتا ہوں میں انھیں ڈھونڈتا ہوں اور ان کی پرستش کرتا ہوں۔ انیس کی تلوار کا حسن ملاحظہ ہو۔ رزمیہ میں تغزل کو کس طرح سمو دیا ہے۔

کاظمی سے اس طرح ہوئی وہ شعلہ خو جُدا　　جیسے کنارِ شرق سے ہو خوب رو جدا
مہتاب سے شعاع جُدا، گل سے بو جُدا　　سینے سے دم جُدا رگِ جاں سے لہو جُدا
گرجا جو رعد ابر سے بجلی نکل پڑی
محمل میں دم جو گھٹ گیا لیلیٰ نکل پڑی

دھار ایسی کہ رواں ہوتا ہے دھارا جیسے　　گھاٹ وہ گھاٹ کہ دریا کا کنارا جیسے
چمک ایسی کہ حسینوں کا اشارا جیسے　　روشنی وہ کہ گرے ٹوٹ کے تارا جیسے
کوندا برق کا شمشیر کی رو میں دیکھا
کہیں ایسا تو نہ دم خمِ مہِ نو میں دیکھا

جمال کی تصویر دیکھ چکے اب ایک اور بند میں جلال کی تصویر دیکھیے۔ بیت میں کس طرح ہیبت پیدا کی ہے

غل تھا کہ وہ چمکتی ہوئی آئی یہ گری　　برچھی سے اُڑ گئی وہ سناں یہ گرہ گری
ترکش کٹا، کمان کیانی سے زہ گری　　یہ سر گرا، وہ خود گرا، یہ زرہ گری
آتی ہے لشکروں پہ تباہی اسی طرح
گرتی ہے برقِ قہرِ الٰہی اسی طرح

صبح کا یہ منظر جس میں اصلیت کی بنیاد پر تخیل نے گل کاریاں کی ہیں:

ٹھنڈی ہوا میں سبزۂ صحرا کی وہ لہک　　شرمائے جس سے اطلسِ زنگاری فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک　　ہر برگِ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے گوہرِ یکتا نثار تھے
پتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

گرمی کے اس بیان میں تخیل کی دھوپ چھاؤں دیکھیے:

وہ لو وہ آفتاب کی حدت وہ تاب و تب　　کالا تھا رنگ دھوپ سے دن کا مثالِ شب
خود نہرِ علقمہ کے بھی سوکھے ہوئے تھے لب　　خیمے جو تھے حبابوں کے تپتے تھے سب کے سب
اڑتی تھی خاک خشک تھا چشمہ حیات کا
کھولا ہوا تھا دھوپ سے پانی فرات کا

لکھنؤ اسکول پر کچھ لوگوں نے یہ اعتراض کیا ہے کہ اس میں نامحنیت کو فروغ ہوا اور اس کی وجہ سے اُردو

شاعری کی زبان اپنی سرزمین اور اپنے ماحول سے کچھ دور ہوگئی۔ ان معترضوں نے انیس کے مرثیے اور شوق لکھنوی کی مثنویاں نہیں پڑھیں۔ انیس کے اثر سے ان کے خاندان نے شاعری کی زبان کو بول چال کی زبان کے قریب رکھا۔ جب اقبال ۱۹۰۲ء میں لکھنؤ گئے تو پیارے صاحب رشید سے بھی ملے جو انیس کے نواسے تھے۔ اقبال نے پیارے صاحب کو اپنی وہ مشہور غزل سنائی جس کا مطلع ہے:

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں

اس پر پیارے صاحب نے حیران ہو کر کہا کیا یہ اردو ہے؟ یہ تو صحیح ہے کہ فکر کی زبان اور جذبے کی زبان میں فرق ہوتا ہے اور زبان کی قوت استعمال سے چھری کی دھار کی طرح کند ہو جاتی ہے تو کوئی نہ کوئی شاعر اس کو رگڑ کے، شعر کے مطابق استعاروں سے یا اجنبی لفظ سے نئی توانائی عطا کرتا ہے۔ وہ زبان کو توڑتا مروڑتا بھی ہے اس کا مقصد اس طرح اس کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔ یہی غالب اور اقبال کے رنگ کا جواز ہے مگر رشید نے جس اردو پن کی طرف اشارہ کیا تھا اس میں انیس کا رول سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس اردو پن میں آرزو لکھنوی کی طرح فارسی لفظوں سے اجتناب ضروری نہیں۔ اس میں میر کی صالح روشنی کی پیروی کی گئی ہے جس میں حسب ضرورت فارسی ترکیب سے کام لیا گیا ہے مگر مجموعی رنگ و آہنگ میں اردو پن جاری و ساری ہے۔ میر کے ان شعروں کی مثال کافی ہوگی:

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام — آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا
کچھ نہ دیکھا پھر بجز یک شعلۂ پر پیچ و تاب — شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

بلاشبہ انیس کی زبان انیسویں صدی کے لکھنؤ کے شرفا کی زبان ہے۔ اس میں آرائش و زیبائش اور رعایت لفظی اور دوسرے مناسبات کا التزام بکثرت ملتا ہے۔

لکھنؤ رعایت لفظی کا عاشق تھا اور انیس کو یہ احساس برابر رہا کہ کیا جائے۔ لکھنؤ میں رہنا ہے تو اس قسم کے اشعار۔

الفت زلف سے بھی پیچ میں تو آئے گا
خال رخ دیکھا تو پھر پھانسے لگ جائے گا

اپنی جانبازی کا غازی جو صلہ پاتا تھا
مسکراتا ہوا تسلیم کو جھک جاتا تھا

یا یہ مصرع: کیا بجاتے کو بجاتے نہ کسی شخص کے ہوش " امانت کے اثر اور لکھنوی آداب کی سخت گیری کو ظاہر کرتے ہیں۔ مگر یہ وہ داغ ہیں جن سے چاند کے حسن میں کوئی فرق نہیں آتا۔ اپنے ادبی ماحول سے جو بانی ہوتا ہے اس کے تجربے کی اہمیت ہوتی ہے مگر میری ناچیز رائے میں عظمت ان شعرا کے حصے میں آتی ہے جو روایت اور بغاوت دونوں کو فن کے ایک تاج محل میں یکجا کرتے ہیں۔

انیس کے مراثی کو ایپک کے معیار پر پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے بلاشبہ ان میں ایپک کے عناصر موجود ہیں مگر مرثیے ایپک نہیں EPISODE یا ایپک پارے ہیں۔ ان کا جواز ایک مجلس میں سننے اور سنانے کی مدت ہے۔ اور مسدس کے فارم میں سامعین کے ذہن کو متوجہ رکھنے کی صلاحیت۔ انیس کے مراثی میں بیان کی روانی مسلم ہے مگر یہ روانی ایک ہموار سطح پر چلنے کی نہیں ہے۔ ہموار سیڑھیوں پر ہموار قدموں کی روانی ہے۔ اس کا نبھانا آسان نہیں۔ غالب جیسے قادر الکلام شاعر نے بھی اسے بھاری پتھر سمجھ کر چھوڑ دیا تھا۔ چکبست، حسنی اور اقبال نے اسے کامیابی سے نبھایا مگر انھوں نے پھر دوسری اصناف کا سہارا بھی لیا۔ ارسطو نے کہا ہے کہ شعر میں سب سے زیادہ اہمیت استعارے کی ہے۔ انیس کے یہاں استعارے اور تشبیہ سے اکثر کام لیا گیا ہے۔ میں نے باقاعدہ استعاروں کا اور تشبیہات کا شمار تو نہیں کیا مگر رزم اور مناظر اور رجز میں زیادہ تر تشبیہات و استعارات اور جذبات نگاری میں زیادہ تر محاورے یا سوئے ہوئے استعاروں سے کام لیا گیا ہے۔

انیس نے یہ واضح کر دیا کہ قافیہ شعر کی روانی میں حائل نہیں ہوتا بلکہ اس کے ترنم میں اضافہ کرتا ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ قافیہ شعر میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے مگر یہ مسلم ہے کہ پہلے کسی مخصوص آواز کی توقع پیدا کر کے اور پھر اس کی تکرار کر کے شاعر شعر کی خوش آہنگی میں اضافہ کرتا ہے۔ قافیہ حسن نہیں ہے مگر حسن کا زیور ہے یہی وجہ ہے کہ جب اس کی سخت گیری، ورآمریت کے خلاف بغاوت ہوئی تو اسے شعر کے آخر سے ہٹا کر اندرونی قافیہ سے بڑا لطف پیدا کیا گیا ہے۔
بات یہ ہے کہ ذہن انسانی یکسانیت سے اکتا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بنی اسرائیل من و سلوی سے اکتا کر دال، اور ککڑی اور پیاز کے طلب گار ہوئے تھے۔ من و سلویٰ کی طلب بھی واپس آسکتی ہے اور ہماری آزاد نظم میں بھی اندرونی قافیہ سے اس لیے کام لیا گیا ہے کہ یہ حسن بیان کی ایک اہم ضرورت کو پورا کرتا ہے۔ آج جوہریوں کی قدر نہیں مگر زبان کے جوہریوں کی ہمیشہ قدر کی جائے گی۔ انیس اردو شاعری کے جوہری ہیں اور ان کا یہ مقطع شاعرانہ تعلی نہیں حقیقت حال کا اظہار ہے۔

نظم ہے یا گوہر شہوار کی لڑیاں انیس
جوہری بھی اس طرح موتی پرو سکتا نہیں

انیس کی شاعری کی عظمت کو تو سب مانتے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ انیس کی زبان کو اس کے وطن میں اس کا حق کب ملتا ہے ورنہ نئے انیس و غالب کیسے پیدا ہوں گے۔

غالب کا نظریۂ شاعری

غالب کے نظریۂ شاعری کو سمجھنے کے لیے سب سے پہلے ہمیں غالب کی شخصیت، اُن کے ماحول اور ان کی ادبی روایت کو ذہن میں رکھنا پڑے گا۔ اس کے بعد غالب نے شاعری کے متعلق نظم و نثر میں جو خیالات ظاہر کیے ہیں ان کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ اس کے ساتھ یہ بات بھی مدِنظر رہے گی کہ شعری بیان و نثری بیان میں فرق ہوتا ہے اور شعری بیان کے موقع و محل اور سیاق و سباق پر دھیان رکھنے کی بھی ضرورت ہے۔ اسی طرح نثری بیان کے سلسلے میں خطوط کے بیانات اور دوسرے بیانات میں فرق ہے۔ پھر ہر شخص سے غالب نے خطوط میں اپنے تعلقات ——— کے لحاظ سے بات کی ہے اس کی اصلیت کو پہچاننا ضروری ہے۔ غالب کے یہاں پسند اور ناپسند کے معیار بھی خاصے بے لچک ہیں۔ جن اصولوں یا معیاروں کو سراہتے ہیں ان کو آسمان پر پہنچا دیتے ہیں اور جن پر اعتراض کرتے ہیں ان میں انھیں کوئی بھی خوبی نظر نہیں آتی۔ اس لیے غالب کے نظریۂ شاعری کا مطالعہ اگر سخن فہمی کے معیار پر کیا جائے اور اس میں کسی نظریۂ زندگی سے وفاداری یا کسی سیاسی مسلک کی پاسداری یا کسی فلسفیانہ یا طبقاتی زاویے کی حمایت منظور نہ ہو تو یہ کام اتنا آسان نہیں ہے جتنا نظر آتا ہے۔ میں اپنے ادبی مطالعے کے ذریعے سے جو بُری بھلی ادبی بصیرت پیدا کرسکا ہوں اس کی بنا پر یہ کہہ سکتا ہوں کہ بنیادی اہمیت فن کی ہوتی ہے، فن کار کی نہیں۔ ہاں فنکار کی زندگی، شخصیت، نفسیات کے مطالعے اور اس کے ماحول سے واقفیت کی وجہ سے، فن کو سمجھنے میں کچھ مدد ضرور ملتی ہے۔ پھر میرا یہ بھی عقیدہ ہے کہ اس سلسلے میں ادبی روایت کی بڑی اہمیت ہوتی ہے کیوں کہ ہر فن پارہ کسی ادبی روایت کے تسلسل یا اس سے انحراف اور ایک نئی روایت کی

تخم ریزی کے طور پر وجود میں آتا ہے۔ آج ہم ادب اور تنقید کے جن معیاروں سے کام لیتے ہیں ان کے مطابق فن اور فن پاروں کی وضاحت اور ان کی قدر و قیمت کے تعین میں پانچ دبستانوں کا چلن ہے۔ یہ ہیں اخلاقی یا انسانی، سماجی، نفسیاتی، فنی اور آرکی ٹائپل۔ میرے نزدیک ہر دبستان سے فن کے اسرار و رموز پر کچھ روشنی پڑتی ہے۔ مگر زیادہ اہمیت فنی دبستان کی ہے جس میں، فارم کے مطالعے، جمالیاتی قدر و قیمت، ربط و تنظیم اور لفظوں کے تخلیقی اور جدلیاتی استعمال پر خصوصی توجہ ہوتی ہے۔ اگر فنی دبستان کے معیاروں کے ساتھ ادبی روایت اور اس کے تہذیبی اور سماجی ماحول پر بھی نظر رکھی جائے تو میرے نزدیک فن کے مطالعے کے لیے مناسب معیار مل جاتے ہیں۔

یہ آخری بات کہنا اس لیے ضروری ہے کہ مغرب میں جس طرح ادب کا ارتقا ہوا ہے اور اصنافِ سخن وجود میں آئے ہیں ان کی داستان مشرق کی کہانی سے خاصی مختلف ہے۔ اردو شاعری کے آغاز میں ہندستانی بنیاد اور مقامی اثرات واضح ہیں مگر تاریخی اور سماجی وجوہات کی بنا پر اردو ادب کی ترقی میں عجم کے حسن طبیعت کا حصہ قدرتی طور پر بہت نمایاں ہے۔ اس لیے شمالی ہند میں اردو شاعری بہت جلد فارسی شاعری کی شاہراہ پر گامزن ہو جاتی ہے۔ اردو شاعری نے نہ صرف بیشتر اصنافِ سخن فارسی سے لیے، بلکہ سبکِ ہندی کے اس اسلوب کو بھی اپنایا جو معنی آفرینی، خیال بندی، تمثیل اور نازک خیالی کا اسلوب ہے اور جس کی نمایندگی صائب، شوکت بخاری، جلال اسیر، ناصر علی، غنی کشمیری اور بیدل کرتے ہیں۔ ایہام گوئی بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے اور اہم نکتہ یہ ہے کہ غالب سے پہلے ایک طرف تمثیل اور خیال بندی اور معنی آفرینی کا اسلوب قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا، دوسری طرف میر، سودا، درد، میر حسن، مصحفی اور آتش کا رنگ تھا جس میں سوز و گداز اور خیال کی ترسیل پر توجہ تھی۔ میر نے نکات الشعرا میں ریختہ کی اقسام گناتے ہوئے چھٹی قسم کے متعلق لکھا تھا "ششم انداز است کہ ما اختیار کردہ ایم و آں محیط ہمہ صفت ہا ست، تجنیس، ترصیع، تشبیہ، صفائے گفتگو، فصاحت، ادا بندی، خیال وغیرہ" اس اقتباس سے یہ خیال نہ ہونا چاہیے کہ میر صرف صنائع پر زور دیتے تھے۔ ان کے بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ محسوس خیال کو یا تخیلی تجربے کو اس چھلنی میں چھان لینا چاہیے۔ غالب سے پہلے اردو شاعری میں دو رنگ اہم تھے۔ ایک میر و میر حسن، مصحفی کا دوسرا سودا سے، آب و تاب لیتا ہوا ناسخ کی درباری، مہذب، شہری، لفظ پرست، تمثیلی اور اخلاقی لے کا جو ذوق کے یہاں محاوروں اور مجلسی آداب کے بل پر مقبول ہوتا ہے۔ غالب کی مادری زبان اردو تھی، مگر ان کے طبقے کی تہذیبی اور علمی اور ادبی زبان فارسی تھی۔ تخیل کی پرورش کے

لیے فارسی کے پاس صدیوں کے ریاض کا ثمرہ تھا۔ غالبؔ نے دس یا بارہ سال کی عمر سے شعر کہنا شروع کیا اور پچیس سال کی عمر تک اردو میں ہی کہتے رہے، مگر اُن کی شخصیت میں جو رئیسانہ آن بان، عوام سے بلندی کا احساس بزمِ خیال آراستہ کرنے اور اس کی سیر میں مگن رہنے کا جو لپکا تھا اس نے انھیں متاخرین شعرائے فارسی کے اسلوب خصوصاً بیدل کی خیال بندی کی طرف مائل کیا، مگر زندگی کے تجربات، لہو کی پکار، جسم کی آنچ اور خواب اور حقیقت کے تکرار نے گنجینۂ معنی کے اس طلسم میں در پیدا کر دیے اور وہ عرفی، ظہوری، نظیری، طالب آملی اور حزیں کے جذبے کی رنگین معنوری یا معنی آفرینی کی طرف مائل ہوئے۔ غالبؔ کا یہ کہنا کہ پچیس برس کی عمر تک وہ مضامینِ خیال لکھتے رہے اور جب اپنی بے راہ روی سے خبردار ہوئے تو اس سرمائے کو ایک قلم چاک کر دیا اور نمونے کے چند شعر رہنے دیے، اس حد تک تو صحیح ہے کہ انھوں نے اس کے بڑے حصّے کو نظر انداز کر دیا، مگر پھر بھی متداول دیوان میں ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہے۔ غالبؔ نے شاید مذاقِ عام کی پاسداری میں یہ ظلم کیا کہ وہ ان اشعار کو اپنے لیے فرومایہ قرار دینے پر اصرار کرنے لگے۔ یہ غالبؔ کی بے راہ روی نہیں ہے، بلکہ ان کے قصرِ فلک بوس کی بنیاد ہے اور اس لفظوں کے کھیل اور خیال کی نیرنگی سے انھوں نے صورت گری کے آداب سیکھے۔ غالبؔ کے کچھ شعری بیان اُن کے نظریۂ شاعری پر بہتر روشنی ڈالتے ہیں:

زلفِ خیال نازک و اظہار بے قرار
یارب، بیان شانہ کشِ گفتگو نہ ہو

شوخیِ اظہار غیر از وحشتِ مجنوں نہیں
لیلیِ معنی اسدؔ محمل نشینِ راز ہے

ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

اسدؔ ارباب فطرت قدر دانِ لفظ و معنی ہیں
سخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاقِ تحسیں کا

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

حسن فروغ شمع سخن دور ہے اسدؔ
پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

اور غالب کا یہ کلیدی شعر

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

نازک خیالی، شوخی اظہار کی وحشت اور آزردگی کا احساس بے پناہ داد و تحسین سے بے نیازی گرمیٔ اندیشہ جو آبگینۂ تندیٔ صہبا سے پگھل جائے، دل گداختہ کی آنچ، رمزیت اور معنویت اور گنجینۂ معنی کے طلسمات، غالب ان پر زور دے کر تخلیق کی اس پرواز اور فکر کی اس گہرائی، جذبے کی اس آنچ اور مستی اور رمز و ایما کی اس آئینہ سازی کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو رمزو کے ذوق کے مطابق استعارے کی تازہ کاری اور پیکر تراشی میں ظاہر ہوتی ہے اور جس کے لیے مروجہ زبان، محاوروں کے سوتے ہوئے استعارے، تشبیہوں کی فوری تجلی کی شاعری، وہ عام زبان جو عامیانہ ہو جاتی ہے یا وہ الفاظ جو خیال کی کسی لہر کے حامل نہیں اور اپنی ساری جادو جگانے کی صلاحیت کھو چکے ہیں اور نم زمین کی طرح ہیں، جن میں کوئی چنگاری نہیں مل سکتی۔ غالب کی شعریت شاعری، شاہراہ پر چلنے کا نہیں اس پگڈنڈی کا ہے جو۔ تخلیقی شاہراہ کا باعث ہوتی ہے۔ میرا ایک شعر ہے۔

شاہراہوں سے گذرتے ہیں شب و روز ہجوم
نئی راہیں ہیں فقط چند دیوانوں کے لیے

غالبؔ کا نظریۂ شاعری، اس نئی راہ کا نظریہ ہے۔ قافیہ پیمائی انھوں نے بھی کی ہے مگر وہ شاعری کو معنی آفرینی سمجھتے ہیں۔ معنی آفرینی اور خیال بندی کے آسمان سے غالبؔ نے اپنے کعبے کا راستہ نکالا۔ اس راستے کے لیے پہلے آئینہ بنایا اور پھر اس آئینے پر صیقل کرنے میں لگ گئے۔ "آئینہ زدودن و صورت معنی نمودن" میں غالبؔ کے نظریۂ شعر کی رُوح آجاتی ہے۔ یعنی پہلے مروجہ زبان سے بے نیازی اور اپنے خیال کی ترنگ اور پھر اس موجِ سرکش کو جذبے، تجربے، مشاہدے، تجزیے کے ذریعے سے رام کرکے اُسے استعارے، تشبیہ، ترکیب، عبارت، اشارت اور ادا کے قالب میں ڈھالنا۔ دوسرے الفاظ میں بیدلؔ سے خیال بندی لے کر، ظہوری، عرفی، نظیری، کی معنی آفرینی کی طرف لے جانا اور اس کے بعد میرؔ کی تندرست روایت سے، اپنا صنم خانۂ فکر اور نگارخانۂ فن تعمیر کرنا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں جیسا کچھ لوگوں نے کہا ہے کہ آغاز میں انھوں نے بیدلؔ کی تقلید کی اور آخری دور میں میرؔ کے زیرِ اثر آسان گوئی اختیار کی۔ بلکہ جیسا کہ مالک رام نے کہا ہے "۱۸۲۸ء تک غالبؔ کے چار مجموعے مرتب ہو چکے تھے جب اُن کی عمر بمشکل ۳۰ سال تھی۔ ان چاروں کے غائر مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ غالبؔ کی وہ سب آسان غزلیں جن کی بنا پر انھیں میرؔ کے زیرِ اثر کہا جاتا ہے، ان میں موجود ہیں۔ پس یہ خیال کرنا کہ مرورِ زمانہ سے انھیں اس بات کا احساس ہوا کہ یہ اسلوب غلط ہے، جس کے نتیجے میں وہ مشکل نویسی سے تائب ہو گئے اور یہ سب کچھ اُن کی میرؔ سے گرویدگی کے باعث ہوا، خود بخود غلط ہو جاتا ہے۔" مالک رام نے غالبؔ کی زیادہ مشہور اور آسان ۳۵ غزلوں کی ایک فہرست بھی دی ہے اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ خیالی مضامین لکھنے کے لیے انھیں اس طرز مشکل زبان لکھنی پڑی لیکن اس زمانے میں انھوں نے آسان غزلیں بھی لکھیں اور یہ وہ آخر تک لکھتے رہے۔ یہاں تک تو بات درست ہے، مگر میرے نزدیک ان کا یہ کہنا درست نہیں کہ نہ انھوں نے مشکل زبان بیدلؔ کے زیرِ اثر لکھی نہ آسان میرؔ کے زیرِ اثر۔ انھوں نے ثابت کر دیا کہ وہ ان دونوں اثرات سے آزاد، حسبِ موقع اور حسبِ ضرورت مشکل بھی لکھ سکتے تھے اور آسان بھی۔ مشکل زبان پر بیدلؔ کے اثرات مسلّم ہیں، آسان پر میرؔ کے اثرات کی نشاندہی بھی مشکل نہیں۔ میرؔ کے دیوان کو گلشنِ کشمیر قرار دینا بھی ابتدائی دور کی بات ہے۔ میرے نزدیک غالبؔ کی شاعری کا ارتقا پیچیدگی سے سادگی کی طرف نہیں ہے بلکہ بیشتر پیچیدگی اور کمتر سادگی سے کمتر پیچیدگی اور بیشتر سادگی کی طرف ہے۔ سادگی قابلِ قدر ہے، مگر سادگی شاعری میں قدرِ اعلا نہیں ہے۔ اس کا تعلق ترسیل اور ابلاغ سے ہے۔ ایک سادگی سامنے کے خیال اور آسان زبان کی ہوتی ہے، ایک سادگی جانے پہچانے موضوعات اور جذبات کی ہوتی ہے۔ ایک سادگی براہِ راست اندازِ بیان

کی ہوتی ہے۔ ایک سادگی عام زبان کی ہوتی ہے۔ شاعری کی بنیاد عام زبان پر ضرور ہوتی ہے مگر اس میں تشبیہی، توصیفی، استعاراتی، اجنبی الفاظ سے توانائی اور رنگینی پیدا کی جاتی ہے پھر رمز و ایما کے ذریعہ سے ایک بات سے دوسری بات مراد لی جاتی ہے۔ یا علامت کے ذریعے ایک جہان معنی کی تخلیق کی جاتی ہے۔ حالی کے اثر سے سادگی، اصلیت اور جوش کا اتنا چرچا ہوا کہ ساری شاعری کو اسی پیمانے سے ناپا جانے لگا۔ حالی دراصل متاخرین شعرائے اردو کے خلاف شدید ردِ عمل کا اظہار کر رہے تھے۔ حالی نے ابن رشیق کے حوالے سے سہل ممتنع پر بڑا زور دیا ہے لیکن سہل ممتنع بھی شاعری کی منزل نہیں ہے۔ ایک راستہ ہو سکتا ہے۔ شعر میں EXCELLENCE یا عمدگی اور خوبی کے لیے جو صفات تسلیم کی گئی ہیں ان میں فارم، ربط و تنظیم اور ترسیل یا ابلاغ کی صلاحیت کی اہمیت ہے۔ ترسیل اور ابلاغ کے سلسلے میں سادگی کا مسئلہ آئے گا مگر یہاں موزوں زبان کا سوال زیادہ اہم ہے۔ غنائی شاعری کی زبان لازمی طور پر فکری شاعری سے مختلف ہوگی۔ غالب کی ابتدائی شاعری میں خیال دقیق ہے۔ اس دقیق خیالی کے لیے محاورات سے آراستہ زبان یا عام بول چال کی زبان یا نثر کی وضاحت رکھنے والی زبان استعمال نہیں کی جا سکتی۔ اس لیے غالب کے ارتقا کو پیچیدگی سے سادگی کی طرف میلان کہہ کر اس سے انصاف نہیں کیا جا سکتا۔ اسے پیچیدگی اور پیچیدگی میں سادگی کہہ کر واضح کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ غالب کی جو غزلیں میر کے رنگ کی کہی جاتی ہیں ان میں بھی غالب میر سے مختلف ہیں کیوں کہ غالب کی حسیت میر کی حسیت سے مختلف ہے اور غالب کی انا انھیں کسی کی زمین کا دیر تک اسیر نہیں رہنے دیتی۔ وہ تھوڑی دور تک ہر ایک رو کے ساتھ چلتے ہیں۔ ناسخ نے کہا تھا۔

سب زمینیں ہیں نئی بندشیں ہیں اے یار نئی
روز دیں ریختے کی اُٹھتی ہے دیوار نئی

ریختے کی اس نئی دیوار کی طرف غالب نے بھی دیکھا تھا، مگر ان کی اپنی پسند اس شعر سے ظاہر ہے۔

اسد ہر جا سخن نے طرح باغِ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنگِ بہار ایجادیٔ بیدل پسند آیا

میرے نزدیک بیدل کا غالب پر اثر نسخۂ حمیدیہ کی تکمیل کے بعد ختم نہیں ہوا، بلکہ اس رنگ میں عرفی، ظہوری، نظیری، حزیں کے رنگ کی آمیزش سے، اور میر کی چاشنی سے وہ آمیزہ وجود میں آیا جسے ہم غالب کی شناخت کہتے ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ میں وہ ہیرا ہے جو ابھی تراشا نہیں گیا ہے۔ تراشا ہوا ہیرا، فارسی شاعری میں اور نسخۂ حمیدیہ کے بعد کے اردو کلام میں ملتا ہے اور یہ تراش خراش کا عمل

۱۸۵۰ء تک جاری رہتا ہے۔ اور وہ برابر اپنے اردو اشعار میں الفاظ پر پالش کرتے رہتے ہیں یا اپنے آئینے پر صیقل کرتے رہتے ہیں۔

یہاں مناسب ہوگا کہ خود غالب کے چند بیانات پر نظر ڈال لی جائے۔ اس میں شک نہیں کہ غالب فارسی ادب پر گہری نظر رکھتے تھے اور اس کے اسرار و رموز ان پر اس طرح روشن تھے جیسے آئینے میں جوہر۔ انھیں بجا طور پر فارسی کے سلسلے میں نفس مطمئنہ حاصل تھا لیکن ہندستانی فارسی گویوں مثلاً بیدل، ناصر علی، شوکت بخاری کی تقلید اور ہندستان کے فارسی گو شعرا سے اس قدر بیزاری ان کی فطرت کا ایک عجوبہ اور تضاد ہے۔ وہ سعدی و نظامی و حزیں اور ان کے امثال و نظایر کو مستند سمجھتے تھے نہ کہ واقف اور قتیل کے کلام کو۔ ان کی یہ میزان اُن کی فارسی شاعری کے سلسلے میں مفید ہو تو ہو، اردو شاعری میں انھوں نے میر کی طرح جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان کو نہیں برتا۔ اپنے خیالات کے اظہار کے لیے ایک طور پر اپنی زبان بنائی، جو فارسی تراکیب اور استعارے کے سہارے پرواز کرتی ہے اور لفظ کی تہ داری اور پہلوداری، اس کی خلاقی، اس میں معنی کے آتش گیر مادے کی طرح پھٹ پڑنے پر زور دیتی ہے۔ یہ بات بھی ثابت ہو گئی ہے کہ اردو اور فارسی کلام کی ترتیب و تہذیب کا ابتدائی کام مرزا نے خود ہی کیا اور چونکہ فارسی کی طرف زیادہ توجہ نسخۂ حمیدیہ کی تکمیل کے بعد ہوئی۔ اس لیے فارسی میں ان کا زیادہ ترقی یافتہ زیادہ شائستہ، زیادہ سلجھا اور رچا ہوا اسلوب ملتا ہے اور یہی اسلوب پھر ۱۸۵۰ء کے بعد تعلق کی وجہ سے اُن کے بعد کے اردو کلام میں نظر آتا ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے یہاں ایسا نہیں ہے کہ انھوں نے مشکل پسندی چھوڑ کر سادگی اختیار کرلی، بلکہ انھوں نے مشکل پسندی کی بنیاد اور معنی آفرینی اور نازک خیالی کی بنیاد پر اپنا انگ اندز نکالا۔ جس میں غور و فکر، نظر ثانی حک و صلاح، تراش خراش سے ہمواری، روانی، سلاست اور کیفیت پیدا کی۔ کچھ لوگ چھوٹی بحروں کی چند غزلوں میں میر کے اثر کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ یہ میر کے غالب پر اثر کو ظاہر کرتی ہیں مگر ان کا مجموعی اسلوب غالب کا ہے میر کا نہیں۔ غالب کی فکر جذبے سے کام لیتی ہے، مگر وہ اپنے کو جذبے کے حوالے نہیں کرتے جس طرح میر کرتے ہیں اور شاید میر کی بڑائی اسی سپردگی میں ہے۔ غالب نے اپنی چند آخر دور کی غزلوں کے متعلق یہ کہا ہے کہ "انصاف کیجیے اگرچہ ریختہ یہ ہے تو میر و مرزا کیا کہتے تھے اور اگر وہ ریختہ تھا تو یہ کیا ہے۔" انھوں نے اپنی ایک غزل کے متعلق کہا ہے کہ "داد دینا کہ اگر ریختہ پایۂ سحر با اعجاز کو پہنچے تو اس کی یہی صورت ہوگی یا کچھ اور۔" یہ ۱۸۵۱ء کی غزل ہے اور اس کا

مطلع یہ ہے۔

کہتے تو ہو تم سب کہ بت غالیہ مو آئے
یک مرتبہ گھبرا کے کہو کوئی کہ وہ آئے

میرے نزدیک یہ غالب کی بہترین غزلوں میں سے نہیں ہے۔ گو اس میں کئی شعر غالب کے مخصوص رنگ کی نمایندگی کرتے ہیں۔ غالب نے ایک خط میں یہ بھی لکھا تھا کہ ان کی غزلیں شاذ ہی نو سے کم اور بارہ سے زیادہ شعر کی ہوتی ہیں۔ یہ غزل بھی نو شعر کی ہے۔ جس ریختے پر فخر کیا ہے اور میر و مرزا کے ریختے سے اس کا مقابلہ کرنے کی دعوت دی ہے، ان میں یہ مشہور غزل بھی ہے جس کا مطلع ہے۔

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

اور یہ یقیناً غالب کی بہترین غزلوں میں شمار کی جاسکتی ہے۔ غالب نے معروف کی زمین میں جو غزل لکھی تھی، اس میں بیت الغزل اس شعر کو کہا ہے۔

پلا دے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے
پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے

مرزا نے اس شعر میں بات پیدا کر دی ہے، ورنہ خیال بلند نہیں۔ ابتدائی دور کی ایک غزل کا مطلع ہے

قطرۂ مے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

اس کے متعلق غالب نے جنون بریلوی کو لکھا تھا۔ اس مطلع میں خیال دقیق ہے مگر کوہ کندن و کاہ بر آوردن یعنی لطف زیادہ نہیں۔ یعنی رفتہ رفتہ غالب معنی آفرینی کے ساتھ لطف کے بھی قائل ہوگئے تھے۔ صاحب علم کو انھوں نے ایک میزان بھیجی تھی جس کا اکثر نقادوں نے حوالہ دیا ہے، مگر یہاں فارسی کی تین طرزوں کا تذکرہ کرنے کے بعد وہ ورائے شاعری چیزے دگر" کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور یہ کہنے کے بعد کہ وہ چیزے دگر پارسیوں کے حصے میں آئی ہے، یہ اضافہ کرتے ہیں کہ ہاں اردو زبان میں اہل ہند نے وہ چیز پائی ہے اور اس کے بعد ثبوت میں میر، سودا، قائم اور مومن کا ایک ایک شعر نقل کر کے آخر میں ناسخ کے یہاں کمتر اور آتش کے یہاں بیشتر ایسے تیر و نشتر دیکھتے ہیں۔ انھوں نے اس طرز گفتار کو شیوہ بیانی کے نام سے یاد کیا ہے اور شیوہ

بیان کے لیے ان چار اوصاف کو لازم قرار دیا ہے۔

سخن عشق و عشق سخن، کلام حسن و حسن کلام

ہم اس کی تشریح کریں تو عاشقانہ واردات، فن کا در و بست اور حسن بیان کہہ سکتے ہیں۔ گو یہ غزل کے لیے ہی درست ہوگا۔ قصیدے کے لیے غالب تسلسل معنی اور سلاست الفاظ پر زور دیتے ہیں، اور تشبیب کو مدح پر فوقیت دیتے ہیں۔ قصیدے کی تعریف میں لکھا ہے۔ زبان پاکیزہ مضامین اچھوتے معنی چھوڑ جانے کی روش کو سراہا ہے۔ رجب علی سرور کے ایک مصرعے کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ مصرعِ ثانی کتنا گرم ہے۔ اس کے علاوہ بہادر شاہ کی تعریف میں ایک قطعے میں اپنی شاعری کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے اپنے نظریۂ شاعری پر بھی نہایت بلیغ اشارے کیے ہیں۔ فرماتے ہیں۔

دُرِ معنی سے مرا صفحہ لقا کی داڑھی	غم گیتی سے مرا سینہ عمر کی زنبیل
فکر میری گہر اندوزِ اشاراتِ کثیر	کلک میری رقم آموزِ عباراتِ قلیل
میرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدق توضیح	میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل

دُرِ معنی، خیال کی بلندی اور گہرائی اور لطافت، غمِ گیتی یعنی زندگی اور کائنات کا تجربہ، اسلوب کی رمزیت، اشارات کثیر اور عبارات قلیل، ابہام (AMBIGUITY) جس میں معانی کی تہیں اور مفاہیم کے پہلو شامل ہیں اور نکتہ سنجی اور بلاغت، نہ صرف غالب کی شاعری کی خصوصیات ہیں بلکہ غالب کے نزدیک اچھی شاعری کی بھی خصوصیات ہیں۔ ایک اور قطعے میں انھوں نے نغز گوئی اور خوش گفتاری پر فخر کیا ہے۔ رزم میں اپنے کو تیغ جوہر دار اور بزم کے بیان میں ابر گوہر بار کہا ہے۔ غالب کے سارے بیانات پر اعتبار کرنا صحیح نہ ہوگا کیوں کہ انھوں نے خصوصاً خطوں میں مخاطب سے توقعات یا تعلقات کی بنا پر اظہار خیال کیا ہے۔ مثلاً مصطفیٰ خان شیفتہ مومن کی وفات کے بعد ان سے اصلاح بھی لینے لگے تھے۔ شعر اور نثر میں ان کی تعریف غالب کی سخن فہمی نہیں طرفداری کو ظاہر کرتی ہے۔ اس طرح بہت سے دوستوں اور شاگردوں کے متعلق اظہار خیال سے غالب مشرقی تہذیب کے آداب یا دوست نوازی کا ثبوت تو دیتے ہیں مگر اسے اُن کے کارنامے کے متعلق بے لاگ رائے تصور کرنا درست نہ ہوگا۔ اپنے مخالفوں کے سلسلے میں بھی وہ انتہا پسند اور ایک حد تک تنگ نظر ہیں۔ ہاں انھوں نے سہل ممتنع کے متعلق جو اظہار خیال کیا ہے اس پر تنقید اس لیے ضروری ہے کہ اس میں انھوں نے اپنے بیشتر کلام کے سہل ممتنع ہونے پر بھی زور دیا ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں۔

"سہل ممتنع اس نظم و نثر کو کہتے ہیں کہ دیکھنے میں آسان نظر آئے اور اس کا جواب نہ ہو سکے۔ بالجملہ سہل ممتنع کمال حسن کلام ہے اور بلاغت کی نہایت ہے۔ ممتنع درحقیقت ممتنع النظیر ہے۔

شیخ سعدی کے بیشتر فقرے اس صنعت پر مشتمل ہیں اور رشید وطواط وغیرہ شعرائے سلف نظم میں اس شیوے کی رعایت منظور رکھتے ہیں۔ خود ستائی ہوتی ہے۔ سخن فہم اگر غور کرے گا تو فقیر کی نظم و نثر میں سہل ممتنع اکثر پائے گا۔"

صاحب عالم کو جو میزان شعر لکھی ہے اس میں ایک جملہ بھی قابل غور ہے۔ سعدی کی طرز نے بسبب سہل ممتنع ہونے کے رواج نہ پایا۔ فیغانی کا رنگ پھیلا اور اس میں نئے نئے رنگ پیدا ہوتے گئے۔" یہاں پہلا سوال یہ ہے کہ کیا سہل ممتنع کی اصطلاح شعریت کو صرف بیان کی سادگی تک محدود نہیں کر دیتی۔ اور اس میں خیال کی بھی معنویت، تہ داری، جذبے کی تھرتھراہٹ اور کیفیت کو نظر انداز نہیں کرتی۔ دوسرے نظم و نثر دونوں کی مشترک خوبی ہونے کی وجہ سے شعریت کے اپنے اور مخصوص تقاضوں کی اہمیت کو کم نہیں کرتی۔ تیسرے شاعری میں نئے نئے رنگ پیدا کرنے کی اور بقول پاؤنڈ الفاظ کی نئی تشکیل MAKE IT NEW کے لیے اس میں کہاں تک گنجائش ہے۔ اس کے بعد اس بات پر بھی غور کرنا ہوگا کہ کیا غالب کی نثر میں سہل ممتنع اکثر پایا جاتا ہے۔ میرے نزدیک سہل ممتنع کی اصطلاح ایک اسلوبیاتی طریقۂ کار ہے۔ شعر و شاعری کی بنیادی خصوصیت نہیں ہے، ایک اہم خصوصیت ہے۔ پھر غالب کے طرز کی نمائندگی سہل ممتنع کی اصطلاح سے اس طرح نہیں ہوتی جس طرح مثلاً میر کے طرز کی ہوتی ہے۔ ہاں یہ واقعہ ہے کہ ۱۸۵۰ء کے بعد غالب نے قلعے کے ماحول سے اثر قبول کیا اور یوسف علی خاں ناظم کو اپنا جو انتخاب بھیجا، اس میں سہل ممتنع پر توجہ زیادہ تھی۔ اگر اس کے مقابلے میں گل رعنا کے انتخاب اور متداول دیوان غالب کو دیکھا جائے تو دونوں کے معیار انتخاب میں فرق خود بخود نظر آ جائے گا۔ عرشی نے انتخاب غالب (شائع کردہ ۱۹۴۲) کے دیباچے میں غالب کے نزدیک اچھے شعروں کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھا ہے "لفظ" سلاست و متانت الفاظ، پاکیزگی و صفائی روزمرہ، ندرت و دل پسندی بندش اور حسن بیان، "اور معنی" بلندی خیال، نزاکت معنی، عمدگی مضمون اور سلاست و تازگی فکر، اسی کا نام شیوہ بیانی ہے اور یہی خوبیاں کلام کو سہل ممتنع بناتی ہیں،" شیوہ بیانی اور سہل ممتنع میں میرے نزدیک فرق کرنا چاہیے۔ شیوہ بیانی کی ایک صورت سہل ممتنع ہے، مگر یہ لازمی قرار نہیں دی جا سکتی۔ اس کے ساتھ اس بات پر بھی غور کرنا چاہیے کہ عرشی نے فارسی کے ۱۲۰ اشعار اور اردو کے ۲۲ ایسے اشعار بھی درج کیے ہیں جو ان کے نزدیک ہر طرح مستحق انتخاب تھے۔ عرشی نے اس کی وجہ عجلت اور بیماری بتائی ہے۔ عرشی جتنے اعلیٰ درجے کے محقق ہیں اتنے اعلیٰ درجے کے نقاد نہیں ہیں۔ پھر بھی انھوں نے اس آخری انتخاب

کی ایک قدیم کمزوری محسوس کرلی۔ حبیب احمد صدیقی نے رسالہ اُردو ادب میں دو[۲] اہم مضمون لکھے تھے پہلا مضمون نسخۂ حمیدیہ پر ہے اور جولائی ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا۔ اس کا عنوان نسخۂ حمیدیہ ہے۔ دوسرا مضمون جنوری تا مارچ ۱۹۵۲ء کے شمارے میں شائع ہوا جس کا عنوان ہے "غالب کی اصلاحیں خود اپنے کلام پر"۔ پہلے مضمون میں یہ ثابت کیا گیا ہے کہ نسخۂ حمیدیہ میں کم سے کم سوا سو شعر ایسے ہیں جو متداول دیوان میں شامل ہونے چاہیے تھے۔ انھوں نے تیس ایسی غزلوں کی نشاندہی کی ہے جو غالب کی مشہور غزلوں میں سے ہیں اور جو تمام تر یا بیشتر اشعار کے ساتھ نسخۂ حمیدیہ میں ملتی ہیں۔ دوسرے مضمون میں انھوں نے غالب کی ان اصلاحوں کا جائزہ لیا ہے جو غالب نے خود اپنے کلام پر کیں اور ان اصلاحوں میں ہر جگہ نقش ثانی نقش اول سے بہتر اور پُرکار نظر آتا ہے۔ غالب یک فنے نہیں تھے۔ وہ اُستادِ فن تھے۔ اردو میں ان کی غزل کے علاوہ قصائد کی بھی اہمیت ہے اور طباطبائی جیسے سخن فہم، ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام۔ قصیدے کے متعلق فرماتے ہیں کہ "یہ قصیدہ خصوصاً اس کی تشبیب ایک کارنامہ ہے۔ مرزا صاحب کے کمال کا اور زیور ہے اردو کی شاعری کے لیے۔ اس زبان میں جب سے قصیدہ گوئی شروع ہوئی ہے اس طرح کی تشبیب کم کہی گئی" اس رائے سے غالب کے اس قول کی تصدیق ہوتی ہے کہ ان کے قصائد میں تشبیب کے شعر بیشتر اور مدح کے شعر کمتر ہیں۔ غالب نے قصیدے کے ذریعہ سے مضمون آفرینی اور نازک خیالی کے بلند پایہ نمونے پیش کیے ہیں۔ اردو میں اُن کی مثنویاں اور رُباعیاں اُن کے کمالِ فن کو ظاہر نہیں کرتیں، مگر فارسی غزل کے علاوہ فارسی قصائد اور مثنویاں یقیناً اس صنف میں ان کی بلندی اور قدرتِ بیان کو ظاہر کرتی ہیں

غالب ہمارے عروضی نظام سے بالکل مطمئن نظر آتے ہیں۔ فرماتے ہیں "سخن ایک معشوق پری پیکر ہے۔ تقطیع شعر اس کا لباس اور مضامین اس کا زیور ہے۔ دیدہ وروں نے شاہدِ سخن کو اس لباس اور اس زیور میں روکش ماہ تمام پایا ہے" وہ کچھ پابندیوں کو قبول کرتے ہیں تاکہ یہ پابندیاں، تخیل کے لیے مہمیز ثابت ہوں۔ خود کہتے ہیں۔

ملتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے
رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور

انھوں نے غزل کی تنگ دامانی کا کبھی شکوہ نہیں کیا۔ جہاں انھوں نے یہ کہا ہے کہ "بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل"، وہاں نواب تجمل حسین خاں کی مدح کے لیے لطیف پیرایۂ بیان ہے اور بس۔ ان کے نظریۂ شاعری کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے سے شاعری کا ایک باشعور، جامع اور

امکانات سے پُرتصور سامنے آتا ہے۔ اس نظریے کو سمجھنے کے لیے ان کے نثری اور شعری بیانات سے زیادہ ان کی تخلیق معاون ہوتی ہے۔ کوئی شاعر اپنے کلام کا بہترین مبصر نہیں ہو پاتا۔ شاعر غالب کے بیچ میں شخص غالب کی مصلحت شناسی اور موقع شناسی بعض اوقات حائل ہو جاتی ہے۔

بیدل نے ناصر علی سے کہا تھا "شعر خوب معنی ندارد"۔ یہاں معنی سے مُراد دو اور دو چار والے معنی ہیں۔ غالب کا نظریۂ شاعری شعر کی معنویت، اس کے کاروبارِ شوق کی وسعت، زندگی کے ہر جلوے سے شادابی حاصل کرنے کے ولولے، آرایشِ خمِ کاکل اور اندیشہ ہائے دور دراز کے دونوں قطب، زندگی کی فن میں نئی تنظیم اور تفسیر، احساسِ ماضی کے ساتھ مستقبل کے لیے چشمِ انتظار، سب کی ترجمانی کرتا ہے۔ یہ شاعری کو صاحبِ نظر بناتا ہے۔ یہ زندگی سے وفاداری سکھاتا ہے، کسی نظریۂ زندگی سے نہیں۔ یہ براہِ راست اظہار کے مقابلے میں، استعاراتی اور رمزیہ اظہار کو فوقیت دیتا ہے۔ اس کے ذریعے لفظ کے امکانات کا علم ہوتا ہے اور زندگی کے آہنگ کے کتنے زیر و بم فردوسِ گوش بنتے ہیں۔ غالب کو بیضۂ طاؤس کی ترکیب بہت پسند تھی۔ ان کا نظریۂ شاعری بھی ایک طور پر بیضۂ طاؤس ہے۔ جس میں فن کے رقص کا جلوۂ صد رنگ پوشیدہ ہے۔ اس کام میں فن، فن کار سے بہتر رہبری کر سکتا ہے۔

غالب کی شاعری کی خصوصیات

فن دُنیا کا ایک حصّہ ہے اور اپنی ایک دُنیا بھی ہے۔ شاعری وہ زندگی ہے جو اپنے فارم اپنی معنویت اور اپنی بصیرت کے اعتبار سے زندگی کی ایک نئی تنظیم، ایک نئی تشکیل، ایک نئی تخلیق ہے۔ یہ وہ زندگی نہیں جو بسر کی جاتی ہے بلکہ وہ زندگی ہے جسے ایک فریم، ایک شناخت عطا کی گئی ہے۔ بقول سارتر ایک ادیب کا مقصد ذاتی تعریفوں کا ایک سلسلہ تخلیق کرنا ہے۔ اس لیے تنقید کا کام، اس فریم، اس شناخت اس ذاتی تعریف کے وجود میں آنے کے طور طریقے کو سمجھنا اور یہ دیکھنا ہے کہ اس میں عمدگی یا خوبی کیا ہے۔ کس طرح یہاں تجربہ تخیل کی مدد سے ایک کائنات بنتا ہے اور ہم اس کے ذریعہ سے زندگی کی کیا بصیرت حاصل کرتے ہیں۔

غالب نے اردو اور فارسی دونوں میں شاعری کی اور فارسی میں ان کا سرمایہ شعری اردو کے سرمائے سے زیادہ ہے۔ وہ اپنی فارسی کے نقش ہائے رنگ رنگ پر فخر کرتے تھے اور اپنے مجموعۂ اردو کو بے رنگ کہتے تھے مگر وہ اپنے ریختے کو رشک فارسی بھی کہتے تھے۔ اس لیے ان کے بیانات سے قطع نظر کر کے، ہمیں ان کی شاعری کی خصوصیات کو سمجھنا چاہیے۔ یہاں سہولت کے لیے ہم اُن کی اردو شاعری سے ہی بحث کریں گے اور اگرچہ وہ یک فنے نہیں تھے اور انھوں نے قصیدے، مثنویاں، قطعات، رُباعیاں بھی کہی ہیں، مگر ان کی عظمت کی بنیاد چوں کہ ان کی غزلوں پر ہے، اس لیے غزل کے سرمایے کی روشنی میں ہی ان کی خصوصیات، انفرادیت، اور کارنامے کی عظمت کا جائزہ لیا جائے گا۔

غزل ایک مشرقی فارم ہے اور فارم کے سلسلے میں اب مغرب میں بھی فارم نہ رکھنے والے فارم FORMLESS FORM کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس فارم میں ہر شعر کے اپنی ایک مکمل دُنیا ہونے اور بحر اور قافیے اور ردیف کے ذریعہ سے ایک اور دنیا تخلیق کرنے کو مانا جاتا ہے جس میں کبھی کبھی

ایک مخصوص فضایا موڈ مدد دیتا ہے جسے ردیف ایک موڑ یا سمت دیتی ہے۔ غزل کی رمزیت اور ایما اس کی سب سے بڑی طاقت ہے۔ خواجہ منظور حسین نے اپنی کتاب اردو غزل کا خارجی روپ بہروپ جو حال میں پاکستان میں شائع ہوئی ہے، کہا ہے کہ "ہر غزل گو کا کچھ کلام ایسا ہوتا ہے جو داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر یکساں معنویت رکھتا ہے۔ اس کی کسی خالص یک سطحی تفسیر سے اس کے دوسرے پہلو خارج یا رد نہیں کیے جا سکتے، مگر ان سب کا کچھ کلام علیٰ قدر مراتب، مختلف مقداروں میں ایسا بھی ہوتا ہے جو ان کے خارجی مافی الضمیر تک پہنچے بغیر با معنی نہیں بنتا۔" ان کی پوری کتاب اس خارجی مافی الضمیر کو غزل کے رمز و ایما کی زبان میں سمجھنے اور سمجھانے کی ایک قابل قدر کوشش ہے، جس سے غزل پر بہت سے اعتراضات جو مغرب سے مرعوبیت کا نتیجہ تھے رفع ہو جاتے ہیں، مگر یہ بات بہر حال اہم ہے کہ غزل کا آرٹ MINIATURE کا آرٹ ہے۔ پوسانی نے ایرانی آرٹ کی اس خصوصیت پر زور دیا ہے کہ اس میں ڈھانچے کی انتہائی سادگی اور اندر کی نہایت باریک سجاوٹ ہوتی ہے۔ ہندستانی آرٹ میں ڈھانچے کی پیچیدگی سے بھی کام لیا گیا ہے۔ علامتی اظہار ایرانی اور ہندستانی آرٹ دونوں میں مشترک ہے اور اس پیرائے کو یقیناً مشرق کے مخصوص تاریخی، سماجی، تہذیبی اور سیاسی حالات سے مدد ملی ہے۔ غرض غزل میں خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر معنویت، اس کی رمزیت اور ایمائیت، اس کی کشیدہ کاری اور نازک کام، اور اس میں بظاہر فارم کی کمی کے باوجود ایک آزاد فارم کو ذہن میں رکھے بغیر، ایک غزل گو شاعر کے ساتھ انصاف نہ ہو سکے گا۔

غالب کی شاعری کی خصوصیات کو سمجھنے سے پہلے ہمیں غالب کی افتادِ ذہنی اور اُن کی شخصیت کے میلان کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ غالب کی انانیت کی وجہ سے اُن میں ایک انفرادی نظر پیدا ہوئی۔ اس انفرادیت نے زندگی کے تجربات کو تخیلی رنگ میں دیکھنا سکھایا۔ شاعر غالب تخیل کی مدد سے فکر کے صنم خانے آباد کرنے لگا اور بزم خیال آراستہ کرنے میں اسے لطف آنے لگا۔ وہ لفظوں اور ترکیبوں سے عشق کرنے لگا کیونکہ ان کے ذریعہ سے اسے زندگی کی بعض بے رحم حقیقتوں سے نبرد آزما ہونے کی طاقت ملی۔ مگر غالب کے پاس وہ تخیل تھا جسے عقل کی روشنی بھی ملی تھی۔ اس لیے جیسے جیسے تجربات گہرے ہوتے گئے، اور زندگی کا شعور حاوی ہوتا گیا۔ تخیلی پرچھائیاں، حقیقی تجربات سے منور ہوتی گئیں۔ غالب کے ذہن کی حیرت انگیز خلاقی اُن کے ابتدائی کلام میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہ بے راہ روی نہیں ہے، جیسا کہ غالب نے کہا ہے اور حالی اور بہت سے نقادوں نے مانا ہے۔ اس کے بغیر غالب غالب نہیں ہو سکتے تھے۔ یہ فن کی موج ہے، تخلیق کی ترنگ ہے، فکر کی مستی ہے، تخیل کا نشہ ہے۔ غالب کی شاعری میں FANCY, ابھی

پہچان اور پرکھ

اور متخیلہ کے قوتِ ممیزہ کے اثر سے جیتی جاگتی اور منھ سے بولتی تصویروں IMAGINATION. کے متخیلہ بننے کا نگارخانہ آباد کرنے کی پوری روداد ملتی ہے۔ غالب فلسفی نہیں تھے وہ ایسا تخیل رکھتے تھے جو بلند پرواز بھی ہے اور گہرائی میں بھی جاتا ہے۔ اُن کے یہاں فلسفیانہ نظر ہے جو سامنے کی چیزوں میں گہرے معنی دیکھتی ہے، جو خصوصی تجربوں کو زندگی کی ایک معنویت میں ڈھال سکتی ہے، جو تناظر رکھتی ہے اور تناسب بھی۔ غالب صوفی بھی نہیں تھے مگر وہ صوفیانہ مزاج ضرور رکھتے تھے اور اُن کا دیدۂ بینا عملی صوفیوں سے زیادہ جز میں کُل اور قطرے میں دریا دیکھ سکتا تھا۔ یہ ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ بہت سے عملی صوفیوں سے بہتر اور زیادہ دلکشی کے ساتھ غالب نے تصوف کے اسرار و رموز بیان کیے ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ بڑا شاعر بھی ایک طرح کا صوفی ہوتا ہے اور ہر بڑی شاعری ایک منزل پر صوفیانہ ہو جاتی ہے اور غالب فلسفی یا صوفی نہ ہوتے ہوئے بھی بڑے شاعر ہونے کی وجہ سے اپنے دور کے فلسفے اور اپنے دور کے تصوف کے سرمائے کو اپنی بصیرت اور اپنے ذہن کی اساس بنا لیتے ہیں۔ ان کی عظمت کی دلیل یہ ہے کہ وہ اس میں بھی مست نہیں ہیں بلکہ اس سے بلند بھی ہو سکتے ہیں۔ وہ ہر تیز رَو کے ساتھ تھوڑی دور چلتے ہیں مگر اُن کی منزل ہر تیز رو سے آگے ہے۔ لطیف نے کہا ہے کہ "غالب نے ایک منتشر زاویۂ نگاہ کے سائے میں منتشر زندگی بسر کی اور ہمارے لیے ایسی شاعری چھوڑی جو روحانی ہم آہنگی سے قطعی معرّا ہے" یہ نوآبادیاتی دور کی نفرت سطحی تبصرہ ہے۔ زندگی کی کثرت میں وحدت کی تلاش اور زندگی کو کسی ایک مخصوص زاویہ فکر سے دیکھنے کی کوشش یا اس کی کوئی ایک تعبیر یا تفسیر جیسی اقبالؔ نے کی ہے یقیناً حق بجانب ہے لیکن زندگی کو آئینہ دکھانے، اس کی پنہائی، تنوع، تضادات پر نظر جمائے رکھنے اور چاہیے کہ بجائے بے پردہ ور دیے کا۔ جیسا کہ شیکسپیر اور غالب نے کیا ہے۔ جواز بھی تسلیم کرنا چاہیے۔ عمدگی یا خوبی یا بڑائی کی کوئی ایک شکل نہیں ہوتی، حسن کا کوئی ایک روپ نہیں ہے اور عظمت کا بھی کوئی ایک نام نہیں۔ ہمیں فن کے ہر رنگ محل اور حُسن کاری کی ہر جنت کی اہمیت اور قدر و قیمت کو تسلیم کرنا چاہیے اور ایک کی دوسرے پر فوقیت کے چکّر میں نہ پڑنا چاہیے۔

حالی نے یادگارِ غالب میں اوّل تو غالب کی شخصیت کے جامع حیثیات ہونے پر زور دیا تھا۔ دوسرے انھوں نے اُن کے کلام میں منتخب اور برگزیدہ اشعار اور بلند اور عالی خیالات، دوسرے ریختہ گویوں کے کلام سے زیادہ ہونے پر اصرار کیا تھا۔ پھر ان کے یہاں اچھوتے مضامین، نئی تشبیہات، ابتذال سے پرہیز، استعارہ، کنایہ اور تمثیل، شوخی و ظرافت اور بیان کی پہلوداری کی طرف اشارہ کیا تھا۔ لیکن ابتدائی شاعری کی اہمیت اور معنویت کو حالی ہضم نہ کر سکے تھے، جبھی تو ایسے اشعار کو بھی مہمل

اور بے معنی ماننے کے لیے تیار تھے۔

لے گئے خاک میں ہم داغ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا

شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا

یک قدم وحشت سے درس دفتر امکاں کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

حالی کا اردو ادب پر یہ احسان ہے کہ انھوں نے اردو میں تنقید کی بنیاد ڈالی اور ان کا مقدمہ اردو تنقید کا پہلا صحیفہ ہے، مگر حالی واقعیت اور سادگی کی نئی رو سے بہت زیادہ متاثر تھے اور شاعرانہ اصلیت کا قدرے محدود تصور رکھتے تھے۔ پھر بھی غالب کی عظمت کا انھوں نے سب سے پہلے احساس دلایا۔ ان کے مرثیے میں بھی غالب کی شخصیت اور فن کے متعلق بہت اہم نکتے ملتے ہیں۔ مگر اقبال کی نظر کی داد دینی چاہیے کہ انھوں نے غالب کے تخیل کی خلاقی اور ان کی اور گوئٹے کی مشابہت کو دیکھ لیا۔ ان کی نظم "مرزا غالب" کے یہ اشعار توجہ چاہتے ہیں۔

تیرے فردوس تخیل سے ہے قدرت کی بہار
تیری کشت فکر سے اگتے ہیں عالم سبزہ وار

آہ تو اجڑی ہوئی دلی میں آرامیدہ ہے
گلشن ویمر میں تیرا ہم نوا خوابیدہ ہے

اس سے تحریک لے کر بجنوری کا محاسن کلام غالب وجود میں آیا۔ بجنوری کا پہلا جملہ "ہندستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ وید مقدس اور دیوان غالب" تنقیدی بیان نہیں۔ اظہار عقیدت ہے۔ مگر انھوں نے غالب کو رب النوع کہہ کر ایک اہم بات کہی ہے۔ پھر ابتدائی کلام میں اشکال کی اچھی توجیہہ کی ہے کہ یہ غور و فکر پر اکساتا ہے۔ انھوں نے غالب کی الفاظ سازی اور زبان کی تجدید پر بجا زور دیا ہے۔ تشبیہہ اور استعارے کے ذریعہ سے غالب کے یہاں معنی آفرینی، حسن آفرینی اور اختصار

کی کار فرمائی ظاہر کی ہے اور حالی کی تائید میں غالب کی پہلوداری کو سراہا ہے۔ غالب کے یہاں موسیقی کی طرف اُن کا اشارہ بھی معنی خیز ہے۔ غالب کے آغوشِ نظر کا ہر جلوے کے لیے وا ہو جانا اور ان کی سادگی اور ہوشیاری اور بے خودی اور پُرکاری کا سہلِ ممتنع کی اصطلاح سے ہٹ کر بھی تجزیہ کیا ہے۔ لیکن انھوں نے عقیدت کے جوش میں غالب کے عشق میں ہوس کی آنچ کو نظر انداز کر دیا۔ حالاں کہ اسی آنچ کی وجہ سے اُن کی عشقیہ شاعری جاندار اور طرحدار نظر آتی ہے۔ بجنوری کی تنقید میں پرستش زیادہ ہے پرکھ کم مگر تنقید میں شاعری کی بازآفرینی کا حق انھوں نے ضرور ادا کیا ہے۔ اس کے بعد اکرام نے حکیم فرزانہ میں غالب کے ادبی ارتقا کو پانچ دوروں میں واضح کیا۔ اُن کی تشبیہات و استعارات پر گہری نظر ڈالی، اُن کی ظرافت اور شوخی پر بجا زور دیا۔ ان کی نفسیاتی ژرف بینی کی طرف اشارہ کیا، مگر بیدل کے رنگ کی اہمیت اور غالب کی شاعری میں اُس کے چراغ سے غالب کی بزمِ خیال کی روشنی کو وہ بھی صحیح تناظر میں نہ دیکھ سکے۔ ہاں غالب کو مغل تہذیب و تمدن کا بہترین ترجمان کہہ کر انھوں نے غالب کی رُوح کو سمجھنے میں مدد ضرور دی ہے کیوں کہ اس تہذیب میں جو نفاست پسندی اور خوش معاشی، حفظِ مراتب اور رکھ رکھاؤ، ہموار طبعی، رواداری، بلند نظری اور تھوڑی سی آزاد خیالی تھی، اس کا عطر غالب کے یہاں ضرور دیکھا جا سکتا ہے۔ ترقی پسند تحریک نے غالب کی شاعری کو ایک مٹتے ہوئے دور اور ایک آنے والے دور کے تناظر میں دیکھا اور اُن کے "عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ" ہونے پر زور دیا، جدیدیت کے میلان میں اُن کے فن اور ان کے یہاں زندگی کے آشوب کے احساس پر توجہ ہوئی۔ ہاں خورشید الاسلام نے غالب کے ابتدائی دور اور مجیب نے غالب صدی کے موقع پر غالب کی ابتدائی شاعری پر جو روشنی ڈالی، اس سے غالب کے رنگ کی اساس، ان کی فکر کی تابانی اور ان کے فن کی گہرائی اور گیرائی پر توجہ ہوئی۔ مجیب کا انتخاب بھی ہر لحاظ سے قابلِ قدر ہے۔ ان سب توجیہات سے جو بات ثابت ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ عظمت پہلودار ہوتی ہے اور اسے برابر نئے سرے سے دریافت کیا جاتا ہے اور ذہنی ماحول مذاقِ سخن کی تبدیلی کے باوجود بڑے شاعر کے پاس وہ منظر نما KALIDASCOPE ہوتا ہے جو نظر کی گردش کے باوجود رنگوں اور لکیروں کے نئے مناظر دکھا سکتا ہے۔

مجیب نے غالب کے اردو کلام کے انتخاب کے مقدمے کے خاتمے پر لکھا ہے۔

"غالب کا سب سے اعلیٰ شاعرانہ استعارہ، جو اُن کے تخیل کی تخلیق اور اُن کے کلام کا خالق بھی ہے، انسان ہے اور وہ بیشتر اپنی انسانیت کی گوناگوں کیفیتوں میں محو نظر آتے ہیں ...... بے شک غالب نے انسان کو دریافت نہیں کیا۔ شاعر کا

یہ منصب ہوتا ہے کہ انسان کی نظر میں وہ قوت پیدا کرے جس سے وہ اپنے آپ کو اور اپنی دُنیا کو ہر پہلو سے دیکھ سکے۔ غالب نے اس منصب کا حق ادا کیا۔ شوق کو جو انسانیت کا جوہر ہے، عالمِ وجود کی سیر کرنا سکھایا اور اُسے ہمت دلائی کہ مسکرا کر یا خفا ہو کر زندگی کی ایسی تمام شرطوں کو نامنظور کر دے جن سے اس کی آزادی محدود ہوتی ہو یا اس کے مرتبۂ انسانیت میں کمی پیدا ہوتی ہو۔"

اب نسخۂ حمیدیہ کے ایسے چند شعر دیکھیے جو متداول دیوان میں نہیں ہیں لیکن جو غالب کے فکر و فن کی بہت اچھی نمایندگی کرتے ہیں:۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

ساغرِ جلوہ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک
شوقِ دیدار بلا آینہ ساماں نکلا

شرر فرصت نگہ، سامانِ یک عالم چراغاں ہے
بہ قدرِ رنگ یاں گردش میں ہے پیمانہ محفل کا

اسدؔ موداے سرسبزی سے ہے تسلیم رنگیں تر
کہ کشتِ خشک اُس کا، ابرِ بے پروا خرام اُس کا

جوابِ سنگدلی ہاے دُشمناں ہمت
زدستِ شیشہ دلہاے دوستاں فریاد

فریبِ صنعتِ ایجاد کا تماشا دیکھ
نگاہ عکس فروش و خیال آئینہ ساز

تماشائے گلشن تقاضائے چیدن
بہار آفرینا، گنہ گار ہیں ہم

دیر و حرم آئینۂ تکرار تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

تو پست فطرت اور خیال بسا بلند
اے طفلِ خود معاملہ قد سے عصا بلند

تیزرشی و مسکی میں لاکھ باتیں ہیں
بعکسِ آئینہ یک فرد سادہ رکھتے ہیں

کوئی آگاہ نہیں باطن ہم دیگر سے
ہے ہر یک فرد جہاں میں ورقِ ناخواندہ

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ
ڈرتا ہوں آدمی سے کہ مردم گزیدہ ہوں

وقت فسانۂ باد اندیشہ شعلہ ایجاد
اے غم ہنوز آتش، اے دل، ہنوز خامی

بے چشمِ دل، نہ کر ہوسِ سیرِ لالہ زار
یعنی یہ ہر ورق، ورقِ انتخاب ہے

تا چند پست فطرتیِ طبعِ آرزو؟
یارب ملے بلندیِ دستِ دعا مجھے

اک بار امتحانِ ہوس بھی ضرور ہے
اے جوشِ عشق، بادۂ صبر آزما مجھے

جامِ ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے
کس کا دل ہے کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

ہر رنگ میں جلا اسدِ فتنہ انتظار
پروانۂ تجلیٔ شمعِ ظہور تھا

یہ تمنا کدۂ حسرتِ ذوقِ دیدار
دیدہ گو خوں ہو تماشائے چمن مطلب تھا

اے چرخ خاک برسرِ تسخیرِ کائنات
لیکن بنائے عہدِ وفا استوار تر

ان اشعار میں چند خصوصیات ایسی ہیں جن کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے۔ پہلی چیز تخیل کی خلاقی ہے جو نت نئی لفظی تصویریں بناتی ہے۔ ممکن ہے کچھ لوگوں کو یہ شعبدہ بازی معلوم ہوتی ہو جو اکہرے لفظوں، سوئے ہوئے استعاروں، مانوس خیال کی سیڑھیوں اور فوری اپیل کے فارمولوں سے آشنا ہیں یا جو شعر میں ایسی زبان کے دلدادہ ہیں جو نثر کی سی معلوماتی اور وضاحتی صفت اور ترتیب رکھتی ہو۔ مگر شاعری کے ادا شناس جانتے ہیں کہ ان اشعار کی لفظی تصویروں سے ذہن میں چراغاں ہوتا ہے۔ تخیل کی بلندی اور اس کی اپنی منطق کا احساس ہوتا ہے اور تراکیب جتنا کہتی ہیں اس سے زیادہ چشمِ تصور کے لیے چھوڑ دیتی ہیں۔ ان میں جو ابہام ہے وہ اپنے مفاہیم کے امکانات کی وجہ سے حیرت میں بھی ڈالتا ہے اور مسرت بھی عطا کرتا ہے۔ دوسری چیز غالب کی نظر کی گہرائی ہے جو زندگی کے تجربات کی برقی رو کی وجہ سے ہمارے سامنے حیات و کائنات کے تضادات اور اس میں جاری و ساری ایک جدلیاتی عمل کو سمیٹ لاتی ہے۔ تیسری چیز فن کی تازہ کاری اور لالہ کاری ہے جو تراکیب کی مدد سے نہ صرف ایک ہمہ گیر تصور کو چند الفاظ میں مقید کر لیتی ہے بلکہ اس کو ایسا آئینہ خانہ بنا دیتی ہے جو جلووں

کی کثرت سے نگاہوں کو خیرہ کردیتی ہے۔ غالب دشت امکاں کہتے ہیں بزم امکاں نہیں کہتے، کیونکہ دشت کی وسعت اور پہنائی اور آبادی میں ویرانی کے تصور کو بزم کی آرائش پیدا نہیں کرسکتی۔ اسی طرح سودائے سرسبزی، تمناکدہ، حسرت ذوق دیدار، شرر فرصت نگہ، فریب صفت ایجاد، آئینہ تکرار تمنا، طفل خود معاملہ، ورق ناخواندہ، اسد فتنۂ انتظار جیسی تراکیب کے ذریعہ سے غالب نے زبان کے امکانات کو ہی وسیع نہیں کیا بلکہ ایک طور پر ایک نئی زبان بنائی۔ میں نے بہت عرصے پہلے جب یہ کہا تھا کہ غالب نے اردو شاعری کو ایک ذہن دیا تو اس سے یہ مطلب نہیں تھا کہ غالب سے پہلے شعرا کے پاس ذہن نہیں تھا میرا مطلب یہ تھا کہ غالب مسلمات، عام عقاید، مانوس جلووں کی عکاسی، پٹری پر چلنے والے ذہن کے بجائے ایک بیدار، خلاق، دوربین اور خیال کی تتلی پر بچے کی طرح مچل کر دوڑنے والا ذہن رکھتے تھے۔

اس نئی زبان کے ذریعہ سے خیال کو فن بنانے اور لفظ پر فتح پانے کا فن جب غالب کو آگیا تو انھوں نے اس کا کُھردرا پن، اس کی ثقالت اور اس کے بے جا اشکال کو دُور کرنے کے لیے اپنے آئینے کو مانجھنا شروع کیا۔ در کلام میں اصلاحیں کیں۔ چند مثالوں سے میں یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ان اصلاحوں کی وجہ سے بات کتنی بلند ہوگئی اور ہیرے میں کس طرح چمک دمک پیدا ہوگئی۔

عشرت ایجادیہ بحیۓ گل و کو دود چراغ　　　بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل

جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

نہیں بند زلیخا بے تکلف ماہ کنعاں پر　　　نہ چھیڑ ای حضرت یوسف نے واں بھی خانہ آرائی

سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

عشق بے ربطی شیرازۂ اجزائے حواس

وصل افسانۂ اطفال پریشاں بالیں　　　وصل زنگار رُخ آئینۂ حسن یقیں

ہے مری وحشت عدوئے اعتبارات جہاں　　　ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام

مہر گردوں ہے چراغ رہگزار بادیاں

رومانیت کو بورانے تخیل کا مسلک کہا ہے۔ غالب کی رومانیت جو خیال اور لفظ کے نئے نئے سانچوں سے ابتدا میں کھیلتی ہے، ان کے شعور کے بالغ ہونے اور ایک تندرست عقلیت کے سہارے ایک ایسی دانش وبینش بن جاتی ہے، جو ایک طرف ہر چاند کا دھبہ اور ہر دھبے کا چاند دیکھ سکتی ہے، دوسرے ایک لطیف حس مزاح بن کر کائنات کے تضادات اور اپنے پست وبلند کا تماشا کر سکتی ہے، اور تیسری طرف ذاتی تجربات کو زندگی کی ایسی سچائیوں میں تبدیل کر سکتی ہے جو ہر دور میں اور ہر حالت میں یک لطیف تبصرے کا فرض انجام دے سکتی ہیں۔ غالب کی پہلوداری کی طرف حالی نے جو اشارہ کیا تھا وہ کچھ محدود قسم کا تھا، مگر کیا ان اشعار میں غالب کی پہلوداری کا وہ رُخ سامنے نہیں آتا جو انسانی فطرت اور وقت کے بہاو دونوں پر حاوی ہے۔

ہوئی جن سے توقع خستگی کی داد پانے کی
وہ ہم سے بھی زیادہ خستۂ تیغ ستم نکلے

تو اور آرایشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

کریں گے کوہکن کے حوصلے کا امتحاں آخر
ہنوز اُس خستہ کے نیروئے تن کی آزمایش ہے

نہ رو ناصح سے غالب کیا ہوا گر اُس نے شدت کی
ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو آج اس کے حریفانہ کھینچئے

خزاں کیا فصلِ گُل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آبدار تھا

میر خدائے سخن ہے۔ وہ جذبے کی روح لفظ میں کھینچ لاتا ہے۔ وہ پیچیدگی کو بھی سادگی بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس کے یہاں فکر بھی جذبہ بن جاتی ہے اور یہ بہت بڑی بات ہے۔ مگر انصاف یہ ہے کہ غالب میر سے زیادہ ترقی یافتہ اور SOPHISTICATED ذہن رکھتے ہیں۔ اُن کے یہاں فکر جذبے کو اور جذبہ فکر کو تب و تاب دیتا رہتا ہے۔ اس کی وجہ سے ایک نکتہ آفرینی، ایک صحت مند تشکیک، حقائق کو اُلٹ پلٹ کر دیکھنے اور ایک نئی بصیرت ظاہر کرنے کا جو ملکہ غالب کے یہاں ملتا ہے وہ غالب کو میر سے زیادہ تسکین بخش، زیادہ جامع، زیادہ کثیر الابعاد بنا دیتا ہے۔ پہلے دونوں کے فن کا فرق ایک مثال سے دیکھیے۔ میر کہتے ہیں۔

اٹھتی نہیں پلک سے تاہم تنک بھی آدیں
بھرتی ہیں دے نگاہیں پلکوں کے سائے سائے

غالب کہتے ہیں

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہی قسمت سے مژگاں ہو گئیں

محبوب کی نیچی نگاہوں کے سحر کو میر نے جس طرح بیان کیا ہے وہ اسی کا حصہ ہے۔ ادبی جادوگری کی یہ معراج ہے مگر غالب کے یہاں اس سے آگے کی بات ہے۔ نگاہیں نیچی ہیں گویا مژگاں میں اسیر ہیں۔ یا مژگاں ہیں، مگر اس کے باوجود ان کی کرنیں دل کو برما رہی ہیں۔ پلکوں کے سایے کا لطف علیحدہ ہے اور مژگاں ہونے کی بلاغت علیحدہ۔ مگر مژگاں ہونے میں جو پہلوداری آگئی ہے اور سوال کے ذریعے سے جس بندش میں راہوں کی طرف اشارہ کیا ہے، وہ غالب کا مخصوص طریقۂ کار ہے۔

غالب گہرے خیالات، نازک احساسات اور مشاہدات کو جس طرح تخیلی پیکر بنا دیتے ہیں اس کی معنویت اپنی مثال آپ ہے۔ یہ شعر دیکھیے ؎

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہ گذر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

غالب کی عشقیہ شاعری میر کی عشقیہ شاعری سے مختلف ہے۔ جسم کی آنچ میر کے یہاں بھی ملتی ہے۔ مگر غالب جسم کے ادا شناس ہیں اور لطف یہ ہے کہ وہ جسم کے بیان میں کھلے ڈلے انداز سے کام نہیں لیتے: بلکہ تراکیب اور تشبیہات اور استعارات کے ذریعہ جسم سے زیادہ جسم کی کیفیت اور حسن سے زیادہ حسن کی فضا پیش کرتے ہیں۔ گویا وہ ہوس کی گرمی سے عشق کا آتش کدہ روشن کرتے ہیں مگر اس میں دھواں نہیں ہوتا۔

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

اسد بندِ قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ اک عالم گلستاں ہے

نقشِ نازِ بتِ طناز بآغوشِ رقیب
پائے طاؤس پے خامۂ مانی مانگے

پہلے شعر میں کلیدی لفظ داغ ہے، جو اس شوخ مضمون کی فضا کو بلند کرتا ہے، دوسرے میں بندِ قبائے یار کو فردوس کا غنچہ کہہ کر ایک عالم گلستاں کی بہار کو تخیل کی شادابی کے لیے مجسّم کر دیا ہے۔ تیسرے شعر میں ایک ناگوار موضوع کے لیے جو بہرحال زندگی کی ایک حقیقت ہے۔ پائے طاؤس و رخامۂ مانی کے

تضاد سے ایک نازک اشارہ کر دیا ہے۔ یہ شعر غالب ہی کہہ سکتے تھے۔ فیض نے اپنی نظم "رقیب" کی چاندنی اس سوچ سے لی ہے۔

عشقیہ شاعری صرف عشقیہ نہیں ہوتی۔ اس کا سب سے بھرپور تاثر غالب کے یہاں ملتا ہے۔ غالب کا عشق یوں تو میر کے تصورِ عشق سے مختلف ہے۔ میر عشق میں ادب کے قائل ہیں وہ اُمید کرتے ہیں کہ اب کے جنون میں دامن اور گریباں کے چاک میں فاصلہ باقی نہ رہے گا۔ غالب ان ہاتھوں سے بظاہر شرماتے ہیں اور دراصل اُن پر فخر کرتے ہیں جو اُن کے گریبان اور جاناں کے دامن کو کشاکش میں رکھتے ہیں۔ اقبال کا جنون دامنِ یزداں چاک کرنے کی فکر میں رہتا ہے مگر غالب کی عشقیہ شاعری میر یا اقبال کی بلندی نہ رکھتی ہو مگر اُن سے زیادہ وسعت، ہمہ گیری، رنگا رنگی، تنوّع اور تہداری رکھتی ہے۔ وہ خوئے آدم رکھتے ہیں اور جانتے ہیں کہ آدمی کو بھی انسان ہونا میسّر نہیں۔ مگر انھوں نے عشقیہ شاعری کے دائرے میں اور حسن کی اداؤں اور عشق کی کیفیات کی مصوری کے سلسلے میں ایسی جدت، ندرت اور لطافت پیدا کی ہے کہ اُن کے بعض اشعار ذہن میں جادو جگاتے ہیں اور دل ان کیفیات کے مزے لیتا ہے۔ یہ شعر دیکھیے۔

لاکھوں لگاؤ، ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

یہاں جملوں کی ترکیب میں تماثل اور لفظوں کی نشست میں حسنِ تقابل جذب کے فن کا اہم اور امتیازی پہلو ہے طباطبائی جیسے فن کے نباض کو بھی وجد میں رہتا ہے۔ ایک اور شعر دیکھیے۔

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

اس کے متعلق طباطبائی نے لکھا ہے کہ بڑے بڑے مشاہیر شعرا کے دیوانوں میں اس کا جواب نہیں نکل سکتا۔ غالب کے ذہن کی جامعیت اور ہمہ گیری کا اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ عشق کو خلل دماغ بھی کہہ سکتے ہیں۔ کوہکن کو "گرسنہ مزدورِ طرب گاہِ رقیب" اور بے ستون کو آئینۂ خوابِ گرانِ شیریں کا نام دے سکتے ہیں اور اس کے ساتھ عشق کی عظمت کا رجز بھی پڑھ سکتے ہیں۔ ہاں عشق یہاں اس حرارت اور آتش نفسی کا نام بن جاتا ہے جو شوق کی بلندی کی وجہ سے ایک قدر ہو جاتی ہے۔

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا
گر نہیں شمعِ سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی

نہ اتنا بُرّشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ
مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں اے مرگ
رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے

رگوں میں دوڑنے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

اچھا ہے سرِ انگشتِ حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

غالب کے یہاں ایک پیگن PAGAN لہر ہے جو وحدت الوجود کے نظریے میں ایک آسودگی پاتی ہے۔ مگر وہ اپنے دور کے عام مزاج کے خلاف ارضیت، روایت شکنی، آزادیٔ ذہن اور تشکیک کی علمبرداری کرتے ہیں۔ بڑا شاعر اپنے دور کی نمایندگی تو کرتا ہے، مگر وہ آنے والے دور کی پرچھائیاں بھی دیکھ سکتا ہے۔ اس وجہ سے فکر و فن کے مروجہ سانچوں سے سروکار رکھنے والے کبھی اس کے اشعار کے مضمون پر چیں بہ جبیں ہوتے ہیں اور کبھی اس کے فن میں شاہراہ عام سے ہٹ کر چلنے کی کوشش کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ غالب جب یہ کہتے ہیں۔

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

یا

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

یا

کیوں منحرف نہ ہوں رہ و رسمِ ثواب سے
اُلٹا لگا ہے قطِ قلم سرنوشت میں

یا

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

یا

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

یا

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

یا

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

یا

کیا زہد کو مانوں ؟ کہ نہ ہو گرچہ ریائی
پاداشِ عمل کی طمعِ خام بہت ہے

یا

وفاداری بشرطِ استواری اصلِ ایماں ہے
مرے بت خانے میں، تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

یا

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

تو ان میں محض شوخی نہیں ہے، بلکہ ایک ایسے ذہن کی کارفرمائی ہے جو مروجہ پابندیوں سے

آزاد ہو کر اپنے ذوقِ تجسّس کے سہارے نئی دُنیا اور نئی فضا تخلیق کرتا ہے۔ وہ موحد ہے اور اس کا کیش ترکِ رسوم ہے۔ غالب باوجود محرومیوں اور ناکامیوں کے زندگی کو ہاں کہتا ہے۔ وہ ہر فلسفے یا نظریے یا اخلاق سے زیادہ اہمیت اس دھرتی پر بسنے والوں کی عام خوشیوں اور محرومیوں، عام تشنگی اور سرشاری، روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی باتوں، شوق، تمنا، آرزو، جستجو، محبت، نفرت، رشک، خوف، لاگ، لگاؤ، ان سب کو دیتا ہے۔ اور رفتہ رفتہ یہ رویّہ اسے اُس پختگی اور سنجیدگی تک پہنچا دیتا ہے جس کی وجہ سے زندگی کے عجائبات، اس کا حسن اور اس کی دولت حاصل کرنے کے لیے ہی نہیں، نظر کو شگفتگی اور شادابی عطا کرنے کے لیے بھی ہیں۔ لومڑی جب انگور کے خوشے تک نہیں پہنچتی تو انھیں کھٹا قرار دیتی ہے۔ مگر غالب یہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

نہیں نگار کو الفت، نہ ہو نگار تو ہے
نہیں بہار کو فرصت، نہ ہو بہار تو ہے

روانیِ روش و مستیِ ادا کہیے
طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کہیے

غالب کے یہاں قطعہ بند اشعار کی، مسلسل غزلوں کی اور ایسی غزلوں کی جن کی ردیفیں خیال کو ایک خاص موڑ دیتی ہیں، خاصی تعداد ہے۔ ان سے غالب کی تعمیری صلاحیت پر روشنی پڑتی ہے۔ غالب نے غزل کی دُنیا کو وسیع کیا اور حدیثِ دلبری کو صحیفۂ زیست بنایا۔ انھوں نے اپنے اشعار میں طب اور قانون کی اصطلاحوں کو اس طرح کھپایا ہے کہ وہ غزل کی زبان میں رچ بس جاتے ہیں اور اس کے دائرہ کار کو وسیع کر دیتے ہیں۔ انھوں نے فلسفے، تصوف، اخلاق، مابعدالطبیعات کے دقیق مسایل کو جذبے کی آنچ اور فکر کی توانائی دیکر اس طرح برتا کہ غزل ہر موضوع کے اظہار پر قادر ہو گئی۔ غالب کے استعاروں کی وجہ سے اردو شاعری کی زبان میں یہ صلاحیت آ گئی کہ وہ مذہب اور تصوف کے علاوہ دُنیا اور اس کے معاملات اور مسایل کی عکاسی کر سکے اور عشقِ فتنہ گر کے علاوہ آشوبِ آگہی کے لیے بھی توانائی پیدا کر سکے۔ غالب کی تراکیب نے ہمارے کتنے ہی شاعروں اور ادیبوں کی کتابوں کے نام فراہم کیے ہیں اور غالب کے اسلوب نے حسرت، اقبال، فانی، عزیز، ثاقب، یگانہ کو نئی روش پر چلنا سکھایا ہے۔ مولانا آزاد نے ایک دفعہ کہا تھا کہ غالب کی غزل اور انیس کے مرثیے اردو شاعری کی عالمی ادب کو دین ہیں۔ اس فہرست میں اقبال کا بھی اضافہ ہو سکتا ہے۔

غزل کے ساتھ مشاعرے کا نام بھی وابستہ ہے۔ غالب نے اگرچہ مشاعروں کے لیے بہت سی غزلیں لکھیں مگر وہ مشاعروں کے شاعر نہیں تھے۔ مشاعرہ فوری اپیل کی شاعری کا مطالبہ کرتا ہے۔ غالب کا کلام غور و فکر کا۔ لیکن غالب کے یہاں ایسے اشعار کی تعداد بھی خاصی ہے جو ہر ذہن کے لیے تسکین و انبساط کا سامان فراہم کر سکتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں معنی کی کئی پرتیں ہوتی ہیں اور بقدر ظرف اور بقدر ذوق ہر ایک ان سے کیفیت اور حظ حاصل کر سکتا ہے۔ یہ معمولی بات نہیں ہے کہ مغنیوں اور مصوروں دونوں کے لیے غالب فردوس گوش اور جنت نگاہ کا باعث ہیں۔ ستیش گجرال نے مجھ سے کہا تھا کہ غالب کا یہ شعر انھیں اکثر HAUNT کرتا ہے۔

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

چغتائی ہوں یا صادقین، گجرال ہوں یا حسین، غالب کی لفظی تصویروں کو رنگوں اور خطوط میں منتقل کرنے کی تحریک ان کے اندر کیوں پیدا ہوتی ہے۔ ترقی پسند شاعری ہو یا جدید شاعری، غالب کیوں اس دور کے سوز و گداز اور درد و داغ، جستجو و آرزو کے نقیب ہیں۔ شاید اس لیے کہ ان کے کلام میں ہماری زبان کا مزاج، اس کی ہندستانی بنیاد، عجم کا حسن طبیعت، عرب کا سوز دروں اور ہر نظر فریب، گلشن کے لیے چشم وا کشودہ، کا جلوۂ صد رنگ مل جاتا ہے۔

غالب کے کلام میں بہت سی خامیاں مل جائیں گی۔ ان کی زبان ٹک سک سے درست نہیں ہے۔ طباطبائی نے غالب کی زبان کی خامیوں پر اپنی شرح میں خاصی روشنی ڈالی ہے۔ ذوق کا کلام زبان کے لحاظ سے بڑی حد تک بے عیب ہے۔ لیکن بڑائی اور صحت زبان میں بڑا فرق ہے۔ ذوق نے زبان کو محفوظ کیا ہے۔ غالب نے زبان کو وسیع اور بلند اور گہرا بنایا ہے اور جذبے کے طوفان میں ذہن کی بجلی پیدا کی ہے۔ انھوں نے حیرت، لذت، عبرت، معرفت سب کو سمو کر شاعری کو وہ حکمت اور دیدہ وری عطا کی ہے جس کی قدر و قیمت، معنویت اور عظمت مسلم ہے۔

یک بخت اوج نذر سبک باری اسد
سر پر وبال سایۂ بال ہما نہ مانگ

غالبؔ اور جدید ذہن

چند سال ہوئے میں نے علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں ایک تجربہ کیا تھا۔ یونی ورسٹی کے تیس ایسے اشخاص سے جو اردو کے ادیب یا شاعر یا استاد ہیں، یہ فرمائش کی گئی تھی کہ وہ غالبؔ کے دس بہترین اشعار کی نشان دہی کریں اور اپنے انتخاب کے وجوہ بھی بیان کریں۔ اس تجربے کے خاصے دل چسپ نتائج برآمد ہوئے۔ دس میں سے چار ایسے اشعار تھے جو نسخۂ حمیدیہ میں ہیں اور متداول دیوان غالبؔ میں نہیں اور بقیہ اشعار میں بھی جذبے کی تصویروں کے بجائے فکری پہلو یا نفسیات پر زیادہ توجہ تھی۔

اس لیے میرے نزدیک نسخۂ حمیدیہ کے اشعار کا مطالعہ جتنا گہرا ہوگا، غالبؔ کی عظمت اتنی ہی واضح ہوگی۔ غالبؔ کے بہت سے بلند پایہ اشعار یا تو بہ جنبہ نسخۂ حمیدیہ میں موجود ہیں یا ان کے نقش اول کی بنیاد پر نقش ثانی تیار کیا گیا ہے۔ نسخۂ حمیدیہ اور بیاض علائی میں غالبؔ کی تین غزلیں ایک ہی زمین اور ردیف قافیے میں ہیں۔ ان غزلوں کے منتخب اشعار سے جو غزل بنتی ہے اس کی طرف میں آپ کو خاص طور پر متوجہ کرنا چاہتا ہوں۔

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں
میں دشت غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں

ظاہر ہیں میری شکل سے افسوس کے نشاں
جوں شانہ پشت دست بدنداں گزیدہ ہوں

ہوں چشمِ واکشادہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنمِ خورشید دیدہ ہوں

سر پر مرے وبال ہزار آرزو رہا
یارب میں کس غریب کا بختِ رمیدہ ہوں

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

جو چاہیے نہیں وہ مری قدر و منزلت
میں یوسفِ بہ قیمتِ اوّل خریدہ ہوں

ہرگز کسی کے دل میں نہیں ہے مری جگہ
ہوں میں کلامِ نغز ولے ناشنیدہ ہوں

اہلِ ورع کے حلقے میں ہرچند ہوں ذلیل
پر عاصیوں کے فرقے میں میں برگزیدہ ہوں

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد
ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

آہوئے صیاد دیدہ، پشتِ دست بدنداں گزیدہ، شبنم خورشید دیدہ، غریب کا بختِ رمیدہ، عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ، یوسف بہ قیمتِ اوّل خریدہ، کلامِ نغز ولے ناشنیدہ، عاصیوں کے فرقے میں برگزیدہ، مردم گزیدہ جیسی ترکیبوں اور فقروں میں معنی آفرینی، حسن آفرینی اور بلاغت تینوں کا ثبوت ملتا ہے۔ یہاں عبارت، اشارت اور ادا غالب ہی کے الفاظ میں بلائے جاں ہے۔ زندگی کے گہرے مشاہدے کے ساتھ اس کا بھرپور تجربہ ہے۔ اس تجربے نے تخیل میں تازہ کاری اور لالہ کاری کا ایک اعجاز دکھایا ہے اور یہ تخیل خصوصی تجربے کو ایک آفاقی صداقت دیتا ہے۔ ایک فن پارہ اسی نسبت سے

آفاقی ہوتا ہے جس نسبت سے اس میں خصوصی تجربہ ہوتا ہے۔ مگر یہ تجربہ پیشن یا فارمولے یا گروہ کے خیالات کی پاسداری کی وجہ سے نہیں، اس کے اپنے دلِ گداختہ سے پگھل کر نکلتا ہے۔ اس لیے بنیادی شرط فن کار کے خلوص اور اس کی نظر اور اس نظر کے قطرے میں دجلے کے امکانات دیکھنے کی صلاحیت کی ہے۔ فن کار سے محض شدید جذبات یا مانگے ہوئے اُجالے سے چراغاں کرنے کی توقع غلط ہے۔ اس سے اخلاقی پیام یا امید کی کرن مانگنا بھی بے سود ہوگا۔ یہاں محض الفاظ کی خوب صورتی کا بھی سوال نہیں ہے جو خیال کے ہمراہ ہوتی ہے اور اسے خوشگوار بناتی ہے۔ یہاں اصلی سوال فن کار کی بصیرت اور اس بصیرت کی گہرائی کا ہے اور اس کے حسیات کے دائرے کا۔ اسی کو یاوندز فن (interpretative power) یعنی اس کی زندگی کی ترجمانی کی صلاحیت کہتا ہے۔ ہمیں شاعر سے یہ مطالبہ کرنے کا حق نہیں ہے کہ وہ ہمیں تسلی دے یا نجات۔ اور اگر شاعر تسلی یا نجات کی خاطر اپنے خصوصی تجربے کو توڑتا مروڑتا ہے تو اپنے اور فن دونوں کے ساتھ زیادتی کرتا ہے۔ لیکن ہم شاعر سے یہ مطالبہ ضرور کر سکتے ہیں کہ وہ اپنے سے مخلص ہو اور اپنی مخصوص نظر کا وفادار۔ ہاں یہ ہم ضرور دیکھیں گے کہ اس کی یہ مخصوص اور پُرخلوص نظر ہمیں کس قسم کی، کتنی گہری، کتنی حکیمانہ، کتنی سچی اور کتنی دوررس بصیرت دیتی ہے جس میں اس کی اپنی بساط کی رنگا رنگ بزم آرائیاں بھی ہیں اور اس بساط پر وہ خاموش شمع بھی جو دلیلِ سحر ہے اور بہ قولِ اصغر وہ خاکستر پروانہ بھی جس میں شمعِ شبستاں کے سب انداز جذب ہیں۔ بڑے شاعر کے لیے وقت اس کے عہد کے خانے میں اسیر نہیں ہوتا۔ اس میں ماضی بھی زندہ ہوتا ہے اور پیدا ہونے والے مستقبل کی آہٹ بھی ہوتی ہے۔ بہ قول ایک انگریزی شاعر:—

BOTH A NEW WORLD
AND THE OLD,

MADE EXPLICIT, UNDERSTOOD
IN THE COMPLETION OF ITS PARTIAL ECSTASY
THE RESOLUTION OF ITS PARTIAL HORROR

غالب کے مطالعے میں ہمیں سب سے پہلے اس بات پر غور کرنا ہے کہ غالب کے یہاں اس قسم کے اشعار کی کثرت کیوں ہے۔

اسدؔ ارباب فطرت قدردانِ لفظ و معنی ہیں
سخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاقِ تحسیں کا

بزمِ نظر میں بیضۂ طاؤس خلوتاں
فرشِ طرب بہ گلشنِ ناآفریدہ کھینچ

تو پست فطرت اور خیالِ بسا بلند
اے طفلِ خود معاملہ قد سے عصا بلند

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

ہے تصور میں نہاں سرمایۂ صد گلستاں
کاسۂ زانو ہے مجھ کو بیضۂ طاؤس وبس

ہے سرنوشت میں رقمِ وا شکستگی
ہوں جوں خطِ شکستہ بہر جا شکستہ دل

زلفِ خیال نازک و اظہار بے قرار
یارب بیان شانہ کشِ گفتگو نہ ہو

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

ہر دور کی عام بصیرت محدود ہوتی ہے۔ سماج کا بڑا حصہ اپنی حالت پر قائم رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایک چھوٹا اور بیدار حصہ اسے بدلنے کی یا اس کے در و دیوار کے رخنے دکھانے کی۔ یہ بیدار حصہ اپنی بستی میں اجنبی بن جاتا ہے۔ یہ تنہا محسوس کرتا ہے۔ اس کی بات لوگ سمجھنا نہیں چاہتے یا سمجھنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ کیوں کہ یہ مانوس جلووں کے طلسم کو توڑتا ہے اور اپنی بصیرت کی وجہ سے دیوتاؤں کے مٹی کے پاؤں دکھاتا ہے۔ تاج و تخت کی پستی اور بوریا کے فرش کی عظمت واضح کرتا ہے۔ ساغرِ جم سے جامِ سفال کو بہتر ثابت کرتا ہے۔ پھر اس کے اندر جو محشرستانِ تخیل ہے اس کے لیے اسے مروجہ زبان ناکافی محسوس ہوتی ہے۔ اس کی صہبا میں اس بلا کی تندی ہوتی ہے کہ آبگینہ پگھل جاتا ہے اور گو یہ نئی میکدہ سازی ہے مگر کچھ رندوں کو اتنا انتظار کہاں۔ غالب نے نسخۂ حمیدیہ کے بیشتر اشعار کو خارج کر دیا۔ مگر بہت سے اشعار پر نظرِ ثانی کر کے ایک مفاہمہ کیا۔ ہمارا خیال ہے کہ یہ مفاہمہ غالب کو خاصا مہنگا پڑا۔ مگر غالب نے ناسخ اور ذوق کی راہ اختیار نہیں کی۔ وہ کر بھی نہیں سکتے تھے۔ غالب کی شاعری نہ رعایتِ لفظی کی شاعری تھی نہ محاورے کی

نہ عمومی جذبات کے عمومی بیان کی۔ غالب کی شاعری ان کی انفرادیت کی پکار تھی۔ یہ انفرادیت جو
تخییل کی آزادانہ پرواز اور تجربے میں فکر کی آئینہ دار تھی، مروّجہ زبان میں سما نہیں سکتی تھی جو
جذبے کی موج یا محاورے کی مستی ہی کو برداشت کر سکتی تھی۔ ہر شاعری شروع میں سادہ
ہوتی ہے اور اپنے زمانے میں حقیقی بھی۔ لیکن زندگی کا قانون یہ ہے کہ وہ سادگی سے
پیچیدگی کی طرف سفر ہے۔ سادہ شاعری کے معنی یہ ہیں کہ وہ جذبے کی یک رنگی یا
اُس کی اکہری کیفیت کی آئینہ دار ہو۔ جیسے جیسے زمانہ آگے بڑھتا جاتا ہے، زندگی کے ساتھ
شاعری بھی پیچیدہ ہوتی جاتی ہے۔ ابتدائی شاعری سنائی جاتی ہے۔ ترقی یافتہ شاعری پڑھی
بھی جاتی ہے۔ ابتدائی شاعری میں فوری اپیل سب کچھ ہے اور اس لیے وہ جذبے یا سادہ فکر
کا ہی بار اٹھا سکتی ہے۔ ترقی یافتہ شاعری پڑھنے، سوچنے، تخییل کی بزم آراستہ کرنے
سخن سے ماورا جانے، معنی کی تہوں تک پہنچنے، قدما کے افکار کی گونج سے فائدہ اٹھانے
مختلف کیفیات کو سمونے کا مطالبہ کرتی ہے۔ اردو میں مشاعرے کی اہمیت بہت اہم رہی
ہے۔ مگر اس سے نقصان بھی ہوا ہے۔ مشاعرے میں طرف دار زیادہ ہوتے ہیں۔ سخن فہم
کم۔ مشاعرے میں وہ شعر مقبول ہوتا ہے جس میں یا تو پہلے مصرع میں کہی ہوئی بات کو کسی
چابک دستی سے دوسرے مصرعے میں ثابت کر دیا جائے یا کسی محاورے کے ذریعے
بے خیال کو دل نشیں بنا دیا جائے یا کوئی اچھا پیام دیا جائے یا کوئی سنہری یاد تازہ
کی جائے۔ مشاعرہ نشہ اور نجات دونوں کا سامان فراہم کرتا ہے۔ اس میں شاعری جزویست
از پیغمبری ہے یعنی (poetry (prophesy) ہے۔ یہ بات اس وقت ٹھیک
تھی جب شاعری سب کام کرتی تھی اور انسانی ذہن کا سب سے مقبول ذریعہ اظہار
تھی۔ اس وجہ سے تاریخ اور علوم کے لیے بھی شاعری کا سہارا لینا پڑتا تھا اور مذہب
کے لیے بھی شاعری سب سے زیادہ کارآمد تھی لیکن تہذیب کی ترقی کے ساتھ نثر تمدنی
انسان کے بہت سے کاموں کے لیے خاص کارآمد ہو گئی ہے۔ واقعات کے بیان

کے لیے، حالات کو بدل لینے کے لیے، ملٹن کے الفاظ میں خدا کے طریقوں کو انسان کے لیے صحیح ثابت کرنے کے لیے یا اقبال کے الفاظ میں آدم کو آداب خداوندی سکھانے کے لیے اب نثر زیادہ موزوں ہے۔ زندگی پیچیدگی اور اختصاص کی طرف جاتی ہے۔ شاعری بھی اس سے اپنا دامن نہیں بچا سکتی۔ شاعروں کو اب یہ بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ ہم کیا کریں اور نہ یہ سمجھانے کی ضرورت ہے کہ ہمیں کیا محسوس کرنا چاہیے۔ شاعری اب صرف یہ کہتی ہے کہ ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے۔ ہم یہ دیکھتے ہیں۔ ہمیں یہ نظر آتا ہے اور جب شاعری اپنی اس نظر کی ترجمان ہوتی ہے تو اپنی بلندی میں وہ خود بہ خود ایسی کلی بصیرت پیدا کر لیتی ہے کہ قطرہ میں دجلہ اور جز میں کل نظر آنے لگتا ہے۔ فن کو حالی نے اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام بتایا تھا مگر یہاں حالی در اصل اپنے دور کی ضرورت کے مطابق ایک بات کو مبالغے کے ساتھ کہہ رہے تھے۔ فن اخلاق کا نائب نہیں ہے۔ فن خود اخلاق ہے۔ فن کسی خاص زمانے کا صحیفۂ اخلاق نہیں ہوتا مگر وہ اپنی بلندی میں ہمیشہ اخلاقی ہوتا ہے۔ اسی طرح فن کو سماجی دستاویز ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ مگر فن میں ایک سماجی بصیرت ہوتی ہے۔ جو علوم سے حاصل کی ہوئی فکر کو انسانی تجربے سے مربوط کر کے ہمیں اپنے طور پر سماج کی روح سے آشنا کراتی ہے۔ اس بصیرت کی وجہ سے ادیب اور فن کار جو شعور دیتے ہیں، وہ علوم کے عطا کیے ہوئے شعور سے کم اہمیت نہیں رکھتا۔ یہ علوم کا بدل بھی نہیں ہے۔ ہاں اس کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اپنے دور کے علمی سرمائے کی روح سے آشنا ہو۔ اپنے دور کے علمی سرمائے کا فاضل ہونا اس کے لیے ضروری نہیں۔ سی۔ پی۔ اسنو نے دو تہذیبوں کا تذکرہ چھیڑ کر مسئلہ کو الجھایا ہے سلجھایا نہیں۔ مسئلہ ایک کے دوسرے کی جگہ لینے کا نہیں۔ دونوں کے اپنے اپنے فطری راستے پر چلنے کا اور ساتھ ساتھ چلنے اور ایک دوسرے کو متاثر

کرتے رہنے کا ہے۔ اسی لیے آج اہلِ نظر اس نکتے پر زور دیتے ہیں کہ انسانی سماج کی ترقی میں صرف علوم و فنون کے سرمائے کو عام کرنا کافی نہیں ہے۔ شعر و ادب کے ذریعے سے احساس کو زندہ و توانا اور ذہن کو حساس اور بیدار رکھنے اور تخیل کو صورت گری کے لیے اُبھارنے کا بھی سوال ہے۔ شاعری ابتدا میں فطرت کی پرستار تھی اور دیو مالا کے ذریعے سے فطرت اور انسان میں ربط قائم کرتی تھی۔ پھر اُس نے مذہب کی اُنگلی پکڑی اور اس کے ذریعے سے انسانیت کے کارواں کئی منزلوں سے گزرے۔ ہماری قدیم شاعری زیادہ تر مذہبی ہے۔ جدید شاعری زیادہ تر سیکولر ہے۔ سیکولر شاعری کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ مذہب کی اہمیت سے انکار کرے جس طرح اس کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ دیو مالا سے علامت کا کام نہ لے۔ مگر مجھے اس پر اصرار ہے کہ شاعری کا ارتقا مذہبی فکر سے سیکولر فکر کی جانب ہوا ہے اقبال کو بھی خدا سے یہ کہنا پڑا کہ "کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر"۔ سیکولر شاعری میں بھی فکر کا سرچشمہ مذہبی ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے لیکن سیکولر شاعری دنیوی زندگی کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں کا احاطہ کرنا چاہتی ہے اور آدمی کے درد و داغ اور سوز و ساز کی زیادہ سے زیادہ عکاسی کرتی ہے۔ وہ آدمی کی ملکوتیت بھی دکھاتی ہے اور اس کی شیطنت بھی۔ وہ جب دیکھتی ہے کہ مذہب کی روح کو چند رواجوں کے خانے میں اسیر کر لیا گیا ہے یا جب مذہب کے معنی آدمی کی محتاجی (Dependence) کے سمجھ لیے گئے ہیں یا جب مذہب کو بہانہ بنا کر آدمی کے اندر جو تشدد پسندی یا خون ریزی یا ہلاکت آفرینی چھپی ہوئی ہے اُسے اُبھارا گیا ہے تو وہ کبھی کبھی ایمان اور کفر کو ایک نئے زاویے سے دیکھتی ہے۔ چنانچہ اردو کے جتنے بڑے شاعر ہیں مثلاً ولی، میر، سودا، نظیر سب سیکولر شاعر ہیں اور غالب کے یہاں آ کر یہ سیکولر شاعری ایک ایسی بلندی اختیار

کرلیتی ہے جو کسی نظریے یا فلسفۂ زندگی یا آئیڈیالوجی کی پابند نہیں ہے۔ شعر و ادب
کی اپنی آزادی کو چوں کہ اب تک تسلیم نہیں کیا گیا ہے اس لیے زیادہ تر لوگ
اس کی قدر و قیمت اس کے نظریے یا فلسفے یا آئیڈیالوجی کی خوبی یا خامی کی وجہ سے
متعین کرتے ہیں۔ شعر و ادب کو اس طرح کسی مخصوص نظریے یا آئیڈیالوجی میں اسیر کرنا
غلط ہے اور نہ کسی نظریے سے متاثر ہونے کی وجہ سے کسی کی شاعری بڑی یا چھوٹی ہوتی
ہے۔ شعر و ادب میں بنیادی مسئلہ شعریت و ادبیت کا ہے یا اس کے جمالیاتی پہلو کا اور
جمالیات کے معنی خوب صورتی یا رنگینی کے نہیں، معنی خیز فارم کے احساس کے ہیں۔
ہر نظریے کی شعر میں گنجائش ہے۔ یہاں واقعی لقائے باہمی Co-Existence
——— کا سوال ہے۔ صرف مطالبہ ادبیت اور شعریت کا ہے اور اس کے بھی ارتقا
پذیر تصور کا۔ فطرت پرستی (Paganism) کی ادبیت اور ازمنۂ وسطیٰ کی
ادبیت اور مشینی دور کی ادبیت میں بھی فرق ہے۔ مشہور جرمن شاعر ہائینے نے ایک بڑے
پتے کی بات جرمن خدائیوں اور رومانوں کے متعلق کہی ہے کہ وہ اپنی سحر کاری کے
باوجود اس دور کے جاگیردارانہ رجعت پسند سماج کی آواز ہیں اس لیے جدید ذہن شاعر
کے یہاں شاعری دیکھتا ہے۔ اس کے نظریے، فلسفے، آئیڈیالوجی، اس کی دائیں بازو
یا بائیں بازو میں شرکت کی بنا پر اس کا درجہ متعین نہیں کرتا۔ غالب کی عظمت کو
منوانے کے لیے انھیں مفکر یا صوفی یا ہندوستان کی جنگ آزادی کا مجاہد ثابت
کرنا قطعی ضروری نہیں۔ غالب نے اگر انگریزوں سے دوستی، یا دلی کی بربادی پر کوئی
مرثیہ حالی یا داغ یا ظہیر دہلوی کی طرح نہیں لکھا تو اس سے غالب کی عظمت میں کوئی
کمی نہیں آتی۔ شاعر شہری بھی ہوتا ہے۔ شہری کی حیثیت سے اس کے کچھ فرائض بھی
ہوتے ہیں۔ شہری کو، جب گھر میں آگ لگے تو اسے بجھانا چاہیے یا آگ بجھانے کے
لیے اپنی تحریر یا تقریر سے دوسرے شہریوں کو متوجہ کرنا چاہیے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ

شہر کی آگ دل کی آگ بن جائے اور اس صورت میں شعر بھی لو دینے لگیں مگر اب نہ ہو تو شاعر کو مطعون کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔ غالب نے اپنے خطوں میں دلی کی بربادی کی جو تصویر کھینچی ہے وہ دلی کے تمام مرثیوں پر بھاری ہے۔ مگر غالب کی دوربین نظر صرف شمع کشتہ کے ماتم میں مصروف نہ رہ سکتی تھی وہ ایک نئی لیلا کی تیاری کو بھی دیکھ سکتی اور دکھا سکتی تھی۔ شاعری خطابت یا صحافت نہیں ہے۔ خطابت اور صحافت کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ مگر شاعر کا کام انسان کی روح کو آئینہ دکھانا ہے۔ غالب جب کہتے ہیں:

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

دیر و حرم آئینۂ تکرار تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

مت شائے گلشن، تمنائے چیدن
بہار آفرینا! گنہ گار ہیں ہم

بامن میاویز اے پدر! فرزند آزر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو

وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

لاف دانش غلط و نفع عبادت معلوم
دردِ یک ساغرِ غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر

کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملالیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

یہ نظر جس میں تشکیک ہے زندگی کے متعلق سوالیہ نشان ہیں، شوخی ہے، بت شکنی ہے، مسلمہ حقائق کو الٹ پلٹ کر دیکھنے کی کوشش ہے، لفظ پرستوں کے ہجوم میں معنی کی طرف توجہ دلانے کا ولولہ ہے، اپنے دور میں مقبول نہیں ہو سکتی تھی۔ لیکن آج جب ہم حقائق پر گہری نظر ڈال سکتے ہیں تو ہم غالب کی عظمت کا راز سمجھ سکتے ہیں۔ غالب کی وفاداری اپنی نظر سے تھی۔ شاعر و ادیب کی وفاداری شعر و ادب سے ہونی چاہیے۔ کسی نظریے یا آئیڈیالوجی یا فلسفے کی پاسداری سے شاعر میں بڑائی نہیں آتی۔ شعر و ادب سماج سدھار کا آلہ نہیں بن سکتے۔ اس کے لیے تعلیم اور شہریت کے آداب سکھانے چاہییں۔ شعر و ادب آدمی کا عرفان عطا کرتا ہے۔ وہ سماجی تبدیلیوں سے متاثر ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ اس میں ہر فلسفیانہ نظریے یا آئیڈیالوجی کے عکس کی گنجائش ہے خواہ وہ کوئی مذہبی نظریہ ہو یا سیاسی آئیڈیالوجی مگر شاعر اور ادیب کے یہاں خیالات کی کثرت دیکھنی چاہیے۔ ان خیالات کے کسی خاص نسخے پر اصرار نہ کرنا چاہیے۔ ہرن پر گھاس لادنے کی جو بھی کوشش ہوگی، غلط ہوگی۔ شعر کا مقصد جمالیاتی ہوتا ہے۔ مگر اپنے عمل میں وہ حیاتی اور کائناتی ہوتا ہے۔ مقصد اور عمل میں فرق کو نظر انداز نہ کرنا چاہیے۔

اسی طرح فن کار کے بجائے فن پر توجہ ہونا چاہیے۔ یہ بات غلط ہے کہ ہر بڑا شاعر یا اچھا شاعر بڑا یا اچھا آدمی بھی ہوتا ہے۔ غالب کے یہاں آدمی زیادہ تھا انسان کم۔ ان کی زندگی خاصی رنگ رلیوں میں گزری۔ انھوں نے اس بات کو کبھی چھپایا نہیں۔ وہ مذہبی آدمی نہ تھے۔ دنیادار آدمی تھے مگر وہ مذہب کی روح سے آشنا تھے

اور اس نے انھیں ایک رواداری اور وسیع المشربی اور انسان دوستی عطا کی تھی۔ وہ اچھے دوست تھے۔ اچھے دشمن نہیں تھے۔ وہ خاصے خود غرض آدمی تھے۔ وہ اپنے سرپرستوں کی خاصی خوشامد بھی کر لیتے تھے۔ وہ جاگیردارانہ دور کی بخشی ہوئی اقدار کے مطابق رئیسانہ شان سے زندگی بسر کرنا چاہتے تھے۔ وہ دوستوں اور شاگردوں سے مدد مانگنے میں عار نہیں سمجھتے تھے۔ مگر انھوں نے اپنے فن کو کبھی ذلیل نہیں کیا۔ قصائد میں بھی مدح سے زیادہ تشبیب کو اہمیت دی۔ فن کی وجہ سے فن کار عزیز اور محترم ہونا چاہیے۔ فن کار کی وجہ سے فن نہیں۔

غالب کی اردو شاعری اور غالب کے اردو خطوط، ایک بڑی اور بیدار شخصیت کے دو پہلو ہیں۔ شاعری میں غالب کی فکر کا وہ رقص نظر آتا ہے جو آسوئے افلاک تک جاسکتی ہے۔ غالب کے خطوط میں وہ آدمی نظر آتا ہے جو اس فکر کی وجہ سے تنہا محسوس کرتا ہے اور اس تنہائی کو دور کرنے کے لیے اپنے گرد ایک انجمن بنا لیتا ہے۔ غالب کے مکتوب الیہ غالب کے خطوں کو بڑا عزیز رکھتے تھے۔ مگر یہ بات بھی نظر انداز نہ کرنا چاہیے کہ غالب یہ خط کیوں لکھتے تھے اور کس طرح خطوں میں باتیں کرنا ان کے لیے ضروری تھا۔ جوں جوں آسوئے افلاک کی سیر کا ولولہ ماند پڑتا گیا یہ خطوں کے ذریعے سے انجمن سازی اہم ہوتی گئی۔ اور ذہن کی شوخی نے جہانِ معنی کے علاوہ خلوت کی آبادکاری کو بھی اپنا مشغلہ بنا لیا۔

یہ دور بڑا پُرآشوب دور ہے۔ ولیم جیمس نے کہا تھا کہ ہم انسان دوست ان تمام فلسفوں کو غلط سمجھتے ہیں جو واضح، عقلی، ابدی اور قطعی معلوم ہوتے ہیں۔ جدید ذہن عقلیت کو اہمیت دیتا ہے مگر وہ اس کی نارسائی سے بھی واقف ہے اور اس لیے وہ ایک روحانی (اس کے لازمی معنی مذہبی نہیں) تلاش کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ یہ ذہن صرف مایوسی، تنہائی، خواہشِ مرگ میں اسیر نہیں ہے۔ گو سائنس اور مشین نے جو مسائل پیدا کیے

اور شاید یاوجی جس طرح کچھ ذہنوں کی اسیری کے لیے نئے ساز و سامان لائی ہے
اور بڑے شہروں کی گنجان آبادی میں خاندانی رشتوں کی شکست اور زندگی کی کشمکش
نے جو مسائل پیدا کیے ہیں یا بقول کوئسلر "مشین میں بھوت" اما کا جو عمل ہوا ہے
اس کی وجہ سے مایوسی، تنہائی اور خواہش مرگ سمجھ میں آتی ہے۔ مگر یہ ذہن انسان کے
تخیل کی پرواز اور اس کے دائرۂ اثر میں اضافے میں بھی مصروف ہے۔ ظاہر ہے کہ ازمنۂ
وسطیٰ کا سنکر دین کا تصور اس ذہن کو نہ پوری طرح گرفت میں لے سکتا ہے نہ اس کے ساتھ
انصاف کر سکتا ہے۔ غالب ازمنۂ وسطیٰ کے آدمی تھے مگر ان کی عظمت یہ ہے کہ وہ ازمنۂ
وسطیٰ سے آگے بھی دیکھتے تھے۔ ان کو صرف حیوانِ ظریف کہہ کر یا صرف ان کی قنوطیت یا رجائیت
ان کے تصوف یا ان کی عشقیہ شاعری یا ان کے استعاروں اور ذہنی پیکروں کا تذکرہ
کر کے ہم ان کی عظمت کا احاطہ نہیں کر سکتے۔ غالب کے بیشتر ہم عصر عام یا مانوس ردعمل
(stock responses) کے شاعر ہیں۔ غالب نئی اور منفرد حسیت کے
شاعر ہیں جیسے آرائشِ خمِ کاکل میں اندیشۂ دور و دراز ستاتے ہیں جو عشق کو خللِ دماغ بھی
کہہ سکتا ہے اور درد کی دوا بھی۔ جس کے یہاں مجذوب ز ہی نہیں، حسن کے دامن کو حریفانہ
کھینچنے کا عزم بھی ہے۔ جو ثوابِ طاعت و زہد کو جانتا ہے۔ مگر یہ کہنے میں پس و پیش
نہیں کرتا کہ طبیعت ادھر نہیں آتی۔ جو ناصح پر ہی نہیں اپنے پر بھی طنز کر سکتا ہے جو
حسن سے متاثر ہوتا ہے مگر یہ بھی دیکھ لیتا ہے کہ دست مرہونِ حنا اور رخسارہ رہینِ غازہ
ہے۔ جو آزردگی کو بھی ایک اندازِ جنوں سمجھتا ہے۔ جو خضر کو اس بات پر طعنہ بھی دے سکتا ہے
کہ وہ رہ شناسِ خلق نہیں جو تمنا کے دوسرے قدم کی جستجو کرتا ہے۔ جو جنوں سے سودا
کرنے میں نقصان نہیں سمجھتا۔ جو سبحہ و زنار کے پھندے کی گیرائی کو نہیں مانتا اور اسے
وفاداریِ شیخ و برہمن کی ایک آزمائش سمجھتا ہے اور جو محبوب کی بے توجہی پر
یہ کہہ سکتا ہے:۔

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے
روانیِ روش و مستیِ ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کہیے

غرض غالب کی عظمت زندگی سے عشق اور اس کے عرفان میں ہے وہ زندگی پر کوئی لیبل نہیں لگاتے، فن کو وہ زندگی کا ادا شناس سمجھتے ہیں اور خوئے آدم رکھنے اور آدم زادہ ہونے پر فخر کرتے ہیں۔ وہ خوب و زشت کے عام تصورات کی سطحیت کو جانتے ہیں۔ انھیں یہ بھی معلوم ہے کہ بہت سے پارساؤں کا کوئی نہ کوئی ماضی اور بہت سے گنہ گاروں کا کوئی نہ کوئی مستقبل ہوتا ہے۔

تمیزِ زشتی و نیکی میں لاکھ باتیں ہیں
بعکسِ آئینہ یک فرد سادہ رکھتے ہیں
اے وہم طرازانِ حقیقی و مجازی
عشاق فریبِ حق و باطل سے جدا ہیں
کوئی آگاہ نہیں باطنِ ہم دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورقِ ناخواندہ
تھی نگہ میری نہاں خانۂ دل کی نقاب
بے خطر جیتے ہیں اربابِ ریا میرے بعد

غالب کے ہم عصروں کا اردو زبان کا خاصا محدود تصور تھا۔ وہ یا تو جذبے کے سہارے چلتے تھے یا آرائش و زیبائش کے سہارے۔ غالب نے اردو شاعری کو ایک ذہن دیا اور ایسی زبان جو فکر کی گرمی کا ساتھ دے سکے۔ غالب نہ ہوتے تو اقبال بھی نہ ہوتے اور نہ جدید شاعری کی پیچیدگی اور خیال کی تہوں تک پہنچنے

کی کوشش۔ غالب ہمارے لیے صرف ایک شخص نہیں ہیں۔ ایک ذہنی فضا ہیں۔ سیموئیل جانسن نے بہت دن پہلے کہا تھا کہ ہر مصنف ہر قاری کے لیے نہیں لکھتا۔ لیکن جب کسی مصنف کے افکار بیش قدر ہوتے ہیں تو ان کے سمجھنے کی اور ان سے بصیرت حاصل کرنے کی کوشش بھی ہوتی ہے۔ غالب سب کے لیے نہیں لکھتے تھے مگر رفتہ رفتہ ان کی ذہنی فضا تک پہنچنا ہر صاحب ذوق کے لیے ضروری ہو گیا ہے۔ غالب کے متداول دیوان پر اب لوگ قناعت نہیں کرتے۔ ان کے سارے کلام کا مطالعہ ضروری سمجھتے ہیں۔ یہ کام اب محض کوہ کندن و کاہ برآوردن نہیں رہا۔ بے ستون سے جوئے شیر نکالنے کے مترادف بن گیا ہے۔ نسخۂ حمیدیہ میں خس و خاشاک بھی ہے مگر قانون باغبانیٔ صحرا میں خس و خاشاک سے گزرنا ہی پڑتا ہے۔ آخر عمر میں غالب سہل ممتنع پر بہت زور دینے لگے تھے اور خود اپنے کلام میں بھی سہل ممتنع پر بہت اصرار کرتے تھے۔ لیکن غالب کی عظمت ان کے سہل ممتنع میں نہیں ہے۔ حقیقی غالب کی جھلک نسخۂ حمیدیہ میں نظر آتی ہے۔ یہاں خیال کا نشہ ہے۔ آگے چل کر اس خیال کو بہتر لباس ضرور عطا کیا گیا ہے۔

گراہم گرین کا ایک کردار کہتا ہے۔

WE ARE THE FAITHLESS, WE ADMIRE THE DEDICATED FOR THEIR COURAGE AND THEIR INTEGRITY, FOR THEIR FIDELITY TO A CAUSE, BUT THROUGH TIMIDITY OR THROUGH LACK OF SUFFICIENT ZEST, WE FIND OURSELVES THE ONLY ONES TRULY COMMITTED—COMMITTED TO THE WHOLE WORLD

OF EVIL AND GOOD, TO THE WISEST, TO
THE FOOLISH, TO THE INDIFFRENT AND
THE MISTAKEN. WE HAVE CHOSES NOTHING
EXCEPT TO GO NO LIVING, 'ROLLED ROUND
ON EARTH'S 'DIURNAL COURSE' WITH ROCKS,
STONES AND TREES,

غالب نے اپنا مسلک اس طرح بیان کیا ہے :۔

ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے
سر پائے خم پہ چاہیے ہنگامِ بےخودی
رو سوئے قبلہ وقتِ مناجات چاہیے
یعنی بحسبِ گردشِ پیمانۂ صفات
عارف ہمیشہ مستِ مئے ذات چاہیے

غالب کی شاعری کی معنویت

میں حالی کا بڑا احترام کرتا ہوں۔ حالی ہمارے ایک بزرگ شاعر اور پہلے نقاد ہیں۔ حالی کی متین، دھیمی اور باوقار لے نے بیسویں صدی کی کئی نسلوں کو متاثر کیا ہے۔ حالی نے جو راہیں نکالی تھیں، آج وہ شاہراہیں ہیں اور ان پر ایک ہجوم رواں دواں ہے۔ حالی نے ایک تاریخی ضرورت کو پورا کیا۔ انھوں نے شاعری کا شعور بدل دیا اور ادبی تنقید کو چند قابل قدر پیمانے دیے۔ مگر آج اس بات کی ضرورت ہے کہ تنقید میں طرف داری کی لے کو کم کیا جائے اور سخن فہمی کو بڑھایا جائے۔ حالی کے سامنے جو سوالات تھے ان کے بہت سے جوابات زندگی اور ادب نے دے دیے۔ آج ہمارے سامنے جو سوالات ہیں ان کے جوابات کے لیے ہمیں اپنے ادبی نظریات پر نظر ثانی کرنی پڑے گی ہمیں حالی کے شعر و ادب کے تصور کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے شعر و ادب کے ایک زیادہ جامع، زیادہ ہمہ گیر، زیادہ گہرے اور زیادہ معنی خیز تصور کو اپنانا ہوگا اور اس کے لیے عصری حقائق سے مدد لینی ہوگی۔

حالی کی تنقید ان کی تخلیق کے جواز کے طور پر وجود میں آئی۔ اس تخلیق کی اہمیت مسلم، مگر اس سے ہمیں تخلیق کے ایک ہی رنگ کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ یہ رنگ ایک ضرورت کو پورا کرتا ہے۔ مگر تخلیق کے گلشن میں اور رنگ بھی ہیں۔ حالی نے

اپنی نظم "شعر سے خطاب" میں اپنا شعری تصور بڑی خوبی سے پیش کیا ہے:۔

اے شعر دل فریب نہ ہو تو تو غم نہیں — پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تو
صنعت پہ ہو فریفتہ عالم اگر تمام — ہاں سادگی سے آئیو اپنی نہ باز تو
وہ دن گئے کہ جھوٹ تھا ایمانِ شاعری — قبلہ ہو اس طرف تو نہ کیجو نماز تو

آپ حیران نہ ہوں اگر میں کہوں کہ دل فریبی، صنعت اور جھوٹ جن سے حالی دور رہنے کی تلقین کرتے ہیں۔ شعر و ادب کی شریعت میں اتنے بڑے جرم نہیں جتنے حالی سمجھتے تھے، اور دل گدازی، سادگی اور سچائی مطلق اور مقررہ اصطلاحیں نہیں ہیں بلکہ اضافی ہیں۔ حالی ادب کو اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام سمجھتے تھے اور شاعری میں سادگی، اصلیت اور جوش کو سب کچھ جانتے تھے۔ میں اخلاق کی اہمیت سے انکار نہیں کرتا۔ نہ سادگی، اصلیت اور جوش کے خلاف ہوں لیکن عرض یہ کرنا چاہتا ہوں کہ فن خود اخلاق ہوتا ہے۔ اخلاق کا نائب نہیں ہوتا۔ شعریت سادگی میں بھی ہو سکتی ہے۔ اور پیچیدگی میں بھی بلکہ چونکہ زندگی کا قانون یہ ہے کہ سادگی سے پیچیدگی کی طرف ارتقا ہوتا ہے۔ اس لیے شعریت کو بھی سادگی کے علاوہ زندگی کی پیچیدگی کو جذب کرنا ہوگا۔ اس طرح اصلیت یعنی حقیقت نگاری کو آئیڈیل ماننے کے بجائے اسے ایک ادبی اسلوب سمجھنا ہوگا اور اس کے ساتھ ساتھ علامتی اسلوب کو جس طرح تجریدی آرٹ میں ایک جائز اسلوب مان لیا گیا ہے، اسی طرح شاعری میں بھی ماننا ہوگا اور جوش کی اصطلاح کو سرے سے نظر انداز کر کے فن سے مکمل وفاداری پر اصرار کرنا ہوگا۔

بات یہ ہے کہ قدیم دور اور ازمنۂ وسطیٰ ادب کی اپنی مخصوص بصیرت، اپنے جمالیاتی عنصر زندگی کے مواد سے ایک نئی تخلیق، اور اس طرح زندگی کی معنویت کی ایک نئی شکل کے ذریعے سے ذہن کی ایک نئی ترتیب اور نئی تنظیم کا احساس نہ تھا۔ ادب

پہلے مذہب کا نقیب تھا۔ پھر اخلاق کا مبلغ بنا۔ پھر اسے سیاست کا لاؤڈ اسپیکر مان لیا
گیا۔ جب سائنس اور ٹیکنالوجی کو عروج ہوا اور مشین کی حکومت عام ہوئی، تو ادب
کی سائنسی اقدار سے مطابقت کی کوشش ہونے لگی۔ غرض ادب وہ رہوار تھا جس
پر کوئی نہ کوئی سواری کرتا رہا۔ ادب میں اخلاق، ادب میں مذہبی تصورات، ادب
میں تصوف، ادب میں سماجی قدریں، ادب میں انسان دوستی کے ہر نظریے سے یہ
ظاہر ہوتا ہے کہ ادب کا مقصد ان میں سے کسی نقطۂ نظر کی ترجمانی یا اشاعت ہے
مگر ادب تبلیغ نہیں تخلیق ہے۔ یہ
saying نہیں Making ہے۔ ادب
کا مقصد نہ علم میں اضافہ کرتا ہے، نہ معلومات عطا کرتا۔ نہ واقعات بیان کرتا۔ اس کا
مقصد تخئیلی تجربے کی ترسیل ہے۔ ادب میں بنیادی اہمیت جمالیاتی حظ کی ہے۔ تخلیقی
تجربہ ایک حظ عطا کرتا ہے۔ یہ حظ صرف ایک نشہ نہیں دیتا۔ نشے کے نتیجے کے طور پر
عرفان بھی عطا کرتا ہے۔ رابرٹ فراسٹ نے جب کہا تھا کہ شاعری مسرت سے
شروع ہوتی ہے اور بصیرت پر ختم ہوتی ہے (poetry begins in
delight and ends in wisdom) تو اس کا مطلب تھا۔ میں یہ مانتا ہوں
کہ اچھا ادب جس کا مقصد تجربے کی معنویت کو آشکار کرنا ہے اپنے اثر میں
اخلاقی بلندی یا سماجی شعور یا مذہبی کیفیت بھی عطا کر سکتا ہے۔ فن میں بڑائی
فن کار کی اپنے نظریے یا فن سے کلی وفاداری (total Commitment)
پر مبنی ہے اور اس کے پیچھے ایک مربوط، پختہ اور حقیقی تجربہ پر۔ یعنی سوال کسی اخلاقی
یا سماجی نظریے سے اتفاق کا نہیں ہے بلکہ تجربے کی پختگی اور گہرائی اور اس میں پوری
طرح غرق ہونے کا ہے۔ یعنی بڑی شاعری، مذہبی، سماجی، متصوفانہ، اخلاقی، فلسفیانہ
بھی کچھ ہو سکتی ہے مگر فن کار کے اپنے من میں ڈوبنے کی وجہ سے نہ کہ کسی بڑے
فلسفے یا نظریے کی وجہ سے۔ میرے نزدیک فن کی بڑائی اول تو تجربے کی تہہ داری

میں ہے۔ یعنی اس تجربے کی کئی تہیں ہوں اور ان میں سے کسی تہہ سے لوگ متاثر ہو سکتے ہوں، یا ایک تہہ کے آج دریافت ہونے اور دوسری کے کل یا پرسوں یا برسوں بعد۔ دوسرے یہ بڑائی تجربے کی پیچیدگی میں ہے۔ اس سلسلے میں رچرڈس کا یہ اقتباس دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

"حال کے انسان کی ساری فکر اور جذبہ اس تجربے کی شکل میں ہوتا ہے جو مثال کے طور پر ازمنۂ وسطیٰ کے انسان کے تجربے کے مقابلے میں زیادہ مخصوص اور منفرد ہوگا۔ آج ہمارے درمیانی ازمنۂ وسطیٰ کے انسان کا اس بڑے پیمانے پر موجود ہونا ہمارے لیے غلط فہمی کا باعث نہیں ہونا چاہیے۔ وہ لوگ جو سب سے زیادہ اور سب سے متنوع دلچسپیاں رکھتے ہوں یعنی وہ لوگ جن کی زندگیاں ہمارے نظریۂ قدر کے مطابق سب سے زیادہ قدر و قیمت رکھتی ہیں، وہ لوگ جن کے لیے شاعر لکھتا ہے اور جن کے لیے اپیل سے ہم اسے پرکھتے ہیں، ناگزیر طور پر اپنے ذہنوں کی تشکیل میں پہلے سے بہت زیادہ عناصر سے کام لیتے ہیں اور شاعر جس حد تک ان مواقع سے کام لیتا ہے جو اسے میسر ہیں، یہی کرتا ہے یہ مشکل ہی نہیں ناممکن ہے کہ ہم اس بنا پر اسے اپنے قدرتی وسائل سے کام نہ لینے دیں کہ اس کے پڑھنے والے اسے کچھ نہیں سکیں گے یہ اس کا قصور نہیں اس کے سماجی نظام کا قصور ہے۔"

ادبی تنقید کے اصول ص ۱۹۱ – ۲۱۸

حالی نے جب یادگارِ غالب لکھی تو سرسید کی تحریک کے اثر سے ہمارے ادب میں مقصدیت کی لے تیز ہو چکی تھی۔ شاعر حالی قوم کے اقبال کا ماتم کر رہا تھا

نقاد حالی سادگی، اصلیت اور جوش پر زور دے چکا تھا۔ اسے غالب کی جامعیت اور عظمت کا احساس تھا۔ مگر وہ غالب کے ابتدائی کلام کو "بے راہ روی" کہنے پر مجبور تھا۔ اس لیے غالب کے ابتدائی کلام کو جب بہادر شاہ ظفر اور ذوق کی دہلی نے مشکل کہہ کر نظر انداز کیا تو حالی نے اس کی توجیہ کی ضرورت محسوس کی اور کہا کہ "جو محاورے روزمرہ کی بول چال اور بات چیت میں برتے جاتے تھے۔ انھیں کو جب اہلِ زبان وزن کے سانچے میں ڈھلا ہوا دیکھتے تھے تو ان کو زیادہ لذت آتی تھی اور زیادہ لطف حاصل ہوتا تھا" یعنی عام فہم زبان، مانوس خیالات، فوری ترسیل اور مقصدی لَے کے زیرِ اثر غالب کی ابتدائی شاعری کو حالی نے بھی نظر انداز کیا۔ یہاں یہ بات میرے نزدیک زیادہ اہم نہیں ہے کہ غالب نے خود اس شاعری کو مضامینِ خیالی کا دفتر کہا اور انتخاب میں بیشتر ایسے اشعار قلم زد کر دیے۔ صرف نمونے کے طور پر چند رہنے دیے۔ غالب اپنے دور سے آگے دیکھنے کے باوجود اس دور سے بالکل الگ نہیں ہو سکتے تھے۔ مشاعرے کی شاعری نہ کرنے کے باوجود وہ مشاعروں میں شرکت کرنے پر مجبور تھے۔ انھیں تو پہلے اپنے اردو خطوط بھی اپنے شکوہِ سخن کے منافی نظر آتے تھے اور یہاں ان کی رائے ان کے خطوں کی مقبولیت ہونے کے بعد بدلی۔ اس لیے غالب پر عملِ جراحی کرنے اور اس کے پچیس سال تک کے کلام کو کاٹ کر پھینک دینے کی وجہ سے غالب کی عظمت اور اس کے کلام کی معنویت کا بھرپور احساس نہ ہو سکا اور حالی کے بہت بعد جب مغرب کے اثر سے ادب کی اپنی مخصوص بصیرت کا عرفان بڑھا، جب جمالیاتی قدر کے شعلے کو اخلاقی یا سماجی معنویت کے فانوس میں پیش کرنے کے بجائے اس کی اپنی تب و تاب کو تسلیم کیا جانے لگا، جب تخیل کی پرواز، ذہن کی براقی، تجربے کی گہرائی، جذبے کے جادو، حسن کاری کے آداب کا احساس بڑھنے لگا، جب نفسیات کے علم نے یہ واضح کر دیا کہ ذہن پچیس سال

کی عمر تک پختہ ہو جاتا ہے، شخصیت اپنا مخصوص روپ بنا لیتی ہے، آدمی جو اسے بننا ہے بن چکتا ہے اور بعد میں وہ اس نقش کو نکھارتا سنوارتا رہتا ہے، اور اس کے کھردرے پن کو دور کرتا رہتا ہے تو غالبؔ کے منتخب کلام کی معنویت کا سراغ بس کے ابتدائی کلام سے لگانے کی کوشش شروع ہوئی۔ جب حالیؔ جیسے بالغ نظر نقاد نے ابتدائی کلام کو کوہ کندن کاہ برآوردن کہہ دیا تو انگلی پکڑ کر چلنے والوں نے اس ابتدائی کلام سے سرسری گزر جانا کافی سمجھا۔ حالانکہ اس میں بہ قول میرؔ ایک جہانِ دیگر پوشیدہ تھا۔ دوسرے سادگی کو ایک مطلق معیار ماننے کی وجہ سے اور غالبؔ کی دید و دانش اور فکر و نظر کی شاعری جو قدرتی طور پر مانوس زبان، محاورے کے سوئے ہوئے استعارے اور عام ذہن کی فوری اپیل اور سیدھے سادے جذبے کی شاعری سے مختلف تھی، ایک عام ترسیل کی عینک سے دیکھی گئی۔ یعنی شاعر کا یہ فرض ٹھہرا کہ وہ ایسی بات کہے جو فوراً سمجھ میں آجائے، قاری یا سامع سے کم سے کم مطالبہ کرے اور زیادہ سے زیادہ اسے بہلائے۔ پھر مشرق بہ قول کو شلر شخصیت اور انفرادیت کو شبہ کی نظر سے دیکھتا تھا۔ یہ مغرب کی دین ہے کہ اس نے شخصیت کی تربیت اور شخصیت کے ذریعے سے انفرادی صلاحیتوں کے پھیلنے پھولنے پر زور دیا۔ شخص کو یہ حق ہے کہ وہ اپنی نظر کی تربیت کرے، اپنے شعلے کی حفاظت کرے، اپنے ذہن کی آزادی پر اصرار کرے کیوں کہ آزاد ہو کر ہی وہ کائنات کی سیر اور اس کے بھرپور نظارے کا حق ادا کر سکتا ہے۔ ذات جب مکمل ہو تبھی وہ کائنات کو اپنے میں سمو سکتی ہے، قطرہ دریا بن سکتا ہے، لمحہ ابدیت کا حسن اپنے اندر جذب کر سکتا ہے۔ غالبؔ کی عظمت یہ ہے کہ اس عمر میں جب لوگ جسم کے خطوط، قوسوں اور دائروں میں کھوئے رہتے ہیں وہ خیال کی قوسوں اور دائروں کے عاشق تھے۔ ان کی رومانیت بہ قول بورا کے تخئیل کے مسلک

(cult of imagination) سے وفاداری کا دوسرا نام تھی۔ وہ اپنی نظر، اپنے شوق، اپنی بصیرت کو مکمل کر رہے تھے۔ پروفیسر مجیب نے بڑی خوبی سے اپنے ایک مضمون میں اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔

"شاعر کا یہ منصب ہوتا ہے کہ انسان کی نظر میں وہ قوت پیدا کرے جس سے وہ اپنے آپ کو اور اپنی دنیا کو ہر پہلو سے دیکھ سکے غالب نے اس منصب کا حق ادا کیا۔ شوق کو جو انسانیت کا جوہر ہے عالم وجود کی سیر کرنا سکھایا اور اسے ہمت دلائی کہ مسکرا کر یا خفا ہو کر زندگی کی ایسی تمام شرطوں کو نامنظور کر دے جن سے اس کی آزادی محدود ہوتی ہے یا اس کے رتبۂ انسانیت میں کمی پیدا ہوتی ہے۔"

سارتر اپنی کتاب "ادب کیا ہے" میں لکھتا ہے۔

"ایک ادیب کا مقصد ذاتی تعریفوں کا ایک سلسلہ تخلیق کرنا ہے۔
(To create a series of personal definitions)

یہ تعریفیں فن کار کی زندگی سے وفاداری کی صلاحیت سے پیدا ہوتی ہیں۔ زندگی جس کے اپنے تجربے ہیں اور ایسے تضادات ہیں جو ابھی تک دور نہیں ہو سکے۔ اس بات کو آسکر وائلڈ نے اس طرح کہا ہے کہ فن میں سچائی وہ ہے جس کا اُلٹ بھی سچ ہے اس سے ملتی جلتی بات فلابیر نے کہی ہے کہ فن میں مبالغے سے کبھی ڈرنا نہیں چاہیے ہاں یہ مبالغہ فن کے مقصد سے مطابقت رکھتا ہو۔ دراصل یہ سب باتیں ارسطو کے نقطے کی تفسیر ہیں کہ فن میں قرین قیاس ناممکنات آسکتے ہیں۔ غیر قرین قیاس ممکنات نہیں۔ غالب کا اردو شاعری پر بڑا احسان یہ ہے کہ انھوں نے فن کے پیچ پر زور دیا۔ اپنی نظر سے وفاداری کی عظمت واضح کی۔ فرد کی آزاد شخصیت پر اصرار کیا۔ تجربے کی پیچیدگی اور رنگا رنگی سے کام لیا۔ صرف وجدان کے بجائے دانش اور دانش کے

وجدان پر زور دیا۔ اسی کو وہ آئینے کا صیقل کرنا اور معنی کی رسّی بٹنا کہتے ہیں۔ پھر اس تجربے کے لیے مانوس، ہموار اور عمومی تجربے والی، ناسخ اور ذوق و ظفر کی مجلسی زبان کے بجائے ایسی زبان بنائی جس میں استعارے کے ذریعے سے تازگی اور تہہ داری پیدا کی گئی اور استعارے کے آرائشی استعمال کے بجائے تخلیقی استعمال سے زبان کو خیال کی پھل جھڑی بنایا گیا۔ حالی کا شاعری کا تصور میں اوپر بیان کر چکا ہوں۔ غالب کا شاعری کا تصور ان اشعار سے واضح ہو گا۔

زلفِ خیال نازک و اظہار بے قرار
یارب بیانِ شانہ کشِ گفتگو نہ ہو

شوخیِ اظہار غیر از وحشتِ مجنوں نہیں
لیلیٔ معنی اسد محمل نشینِ راز ہے

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسدؔ
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے

اسدا ربابِ فطرت قدر دانِ لفظ و معنی ہیں
سخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاقِ تحسیں کا

اور یہ شعر جو میرے نزدیک غالب کا ہی کلیدی شعر نہیں، بلکہ شاعری کے

بت کدے کی کلید ہے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

یعنی شاعری الفاظ کا تخلیقی استعمال ہے۔ یہاں لفظ لفظ نہیں ایک جہانِ معنی ہے۔ لفظ دنیا ہے لیکن اس دنیا کا دروازہ کھولنے کے لیے، معنی کے اس طلسم کو فتح کرنے کے لیے ایک روح کی ضرورت ہے۔ پھر یہ ایک طلسماتی دنیا ہے جو سائنسی یا معلوماتی صداقت کے بجائے جذباتی صداقت رکھتی ہے۔ مگر جو اپنی صداقت اور اپیل میں معلوماتی، مادی اور منطقی دنیا سے کم نہیں ہے۔ بلکہ جو انسان کو صلاحیت جانوروں اور دیومالا کے ساز پر رقص کرنے والا جان کر اپنی طلسماتی فضا کے ذریعے سے اسے ایک نیا شعور دیتی ہے۔ اپنے خوابوں کے ذریعے سے حقائق کی توسیع کرتی ہے۔ اپنے کلیات (Absolute) کے ذریعے سے اُسے جزو میں کل دکھاتی ہے۔ اپنے مخصوص تجربے کے ذریعے سے اسے ایک آفاقیت بخشتی ہے۔

مغرب میں روشن خیالی کے دور کے اثرات، ہندوستان میں ذہنی تبدیلی کی ضرورت، ایک بدیسی سامراج کی بڑھتی ہوئی چیرہ دستی نے قدرتی طور پر انیسویں صدی کے وسط میں ہندوستان کو ایک نشاۃ الثانیہ دی۔ اس نے فطرت اور عقلیت کے دو مرکزوں پر اور دونوں کو ایک دوسرے سے ملانے کے لیے انسانیت پر زور دیا۔ اس کے سامنے ترقی کا تصور ایک خطِ مستقیم کا سا تھا۔ اس کے نزدیک نئے اور پرانے میں ایک ملاپ کی ضرورت تھی۔ یہ حقیقت نگاری کی طرف اس لیے مائل ہوا کہ اس نے تخئیل کی بے اعتدالی کے تماشے دیکھ لیے تھے۔ اور آتش بازی کے مزے کے لیے گھر میں آگ لگانے کو تیار نہ تھا۔ اس لیے کچھ کرنے۔ کچھ بتانے، کچھ سکھانے؛ کچھ بدلنے کی

خاطر اسے اپنے ماضی قریب کی بہت سی چیزوں کو رد کرنا پڑا۔ ہمارے کلاسیکی شعراء نے اپنی گرم پانی کی بوتل کو ہی سب کچھ سمجھ لیا تھا۔ ذہن کی کھڑکی بند کرلی تھی۔ ان لوگوں نے کھڑکی کھول دی اور باہر کی دنیا کے نظارے اور اس نظارے کی نقش بندی میں محو ہو گئے۔ یہاں تک کہ گرم پانی کی بوتل ٹھنڈی ہو گئی اور باہر کی دنیا کے نظاروں کی رنگینی نے اتنا سرشار کیا کہ کھڑکی سے لٹک گئے اور اپنے منصب کو فراموش کر گئے دورِ اصلاح کی عظمت اور اصلاح پسندی اور مقصدی لے نے یہ سمجھایا کہ خارجی اشیاء کا بیان ہی سب کچھ ہے اور ان کی اہمیت پر زور دے کر ہم لوگوں کو سنجیدہ۔ نفع بخش اور مفید کاموں کی طرف مائل کر سکتے ہیں۔ اس رنگ کی بھی ضرورت تھی، مگر ادب میں یہی رنگ سب کچھ نہیں ہے۔ اس رنگ نے جہاں ہمارے ادب کی بہت سی کوتاہیوں کو دور کیا وہاں ایک نیا مرض بھی پیدا کیا۔ یعنی ادب سماجی دستاویز یا اخلاقی صحیفہ یا سیاسی منشور بن گیا۔ فن کار کی انفرادیت کی کوئی اہمیت نہیں رہی۔ کوئی اپنا نہ رہا، سب کا ہو گیا۔ ہمارا قدیم سرمایہ اس نئی عینک کے مطابق ایک ویرانہ ٹھہرا۔ جس میں کہیں کہیں کسی میرؔ، نظیرؔ، انیسؔ۔ غالبؔ کا نخلستان نظر آتا ہے۔ ہماری شاعری تقلیدی، مصنوعی اور بدیسی ٹھہری۔ جس میں نہ مقامی رنگ ملا نہ فطرت کی پرستش نہ سماج کی اصلاح کا جوش، نہ نیکی، نہ نجات۔ صرف نشہ اور شاخِ نبات۔ آزادؔ اور حالیؔ نے ہمارے کلاسیکی سرمائے پر جو اعتراضات کیے تھے، ان کے اثر سے غزل کی شاعری نیم وحشیانہ صنفِ شاعری ٹھہری۔ نظریہ نظر سے زیادہ اہم ہو گیا۔ حالیؔ کی عظمت یہ قرار پائی کہ انھوں نے قوم کا مرثیہ لکھا اور اقبالؔ کی یہ کہ انھوں نے مسلمانوں کو خوابِ غفلت سے جگایا۔ نظم اس لیے ضروری ٹھہری کہ اس میں آغاز، وسط اور تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔ شعر کی زبان کے لیے بول چال کی زبان سے قریب ہونا ضروری ٹھہرا اور نظم کے لیے سیاسی اور سماجی حقائق اور اہم واقعات کی ترجمانی

اور تشریح کا۔ چنانچہ رام بابو سکسینہ، کلیم الدین احمد اور صادق نے اردو ادب کی تاریخ اس طرح لکھی کہ وہ بیشتر گناہوں اور چند نیک کاموں کا سلسلہ ہے اور اردو ادب چونکہ نہ انگریزی ادب کی سی بلندی رکھتا ہے نہ بنگالی یا ہندی کی سی علاقائیت اس لیے یہ ایک جوئے کم آب ہے جو صرف شہر کے باذوق اور بے فکروں کی محفل میں دل بستگی کا سامان مہیا کر سکتا ہے۔ اسے نہ تقدیرِ امم کا راز معلوم ہے نہ حیات و کائنات کے امکانات کا علم۔ دنیا کے ترقی یافتہ ادبیات کے مقابلے میں یہ جنس کم مایہ کس طرح ٹھہر سکتی ہے۔ لیکن اس نظریے میں ایک بڑی حقیقت کو فراموش کر دیا گیا جس کی طرف اربابِ نظر اشارہ کر رہے ہیں۔ ایڈمنڈ لیچ ایک مضمون میں لکھتا ہے: "ہر سماج کی تہذیب اپنے پس منظر میں معنی دیتی ہے۔ یہ نہ نیچی ہوتی ہے نہ چھوٹی، نہ اچھی نہ بری۔ نہ دانا نہ نادان انسان ہر جگہ یکساں ہے۔ تکنیکی علمیت کے معنی نہ اخلاقی برتری کے ہیں نہ بہتر ذہن کے"

اردو ادب ایک جدید ہندوستانی زبان کا ادب ہے جس کے تناور درخت کو ہندوستان کی سرزمین سے طاقت ملی ہے لیکن جس کے برگ و بار کی شادابی اور خوش نمائی میں عجم کے حسنِ طبیعت نے بڑی حد تک اور عرب کے سوز دروں نے تھوڑا سا حصہ لیا ہے اور جس میں وسط ایشیا کی مصائبِ زیست کی سیرتِ فولاد اور بزمِ عشرت کے حریر و پرنیاں کا بانکپن اور قلندرانہ پن شامل ہے۔ جس نے بازار کے تہذیبی ادارے سے چلن کی طاقت لی، جسے صوفیوں نے ہمارے رسوم و قیود سے آزاد کیا اور ایک ذہنی رواداری اور وسیع المشربی سکھائی اور جسے دربار نے نفاست اور چابکدستی عطا کی۔ اس کی بساطِ ادب پر فارسی کا جو گہرا اثر ہے وہ کوئی دھبا نہیں گل کاری ہے۔ کیوں کہ فارسی وہ آریائی زبان ہے جس کا سنسکرت سے قریبی رشتہ ہے، اور جو اتنے عرصے تک ہندوستان میں سرکاری زبان رہی ہے کہ جس طرح قدیم ہندوستان کی کنجی سنسکرت ہے۔ اسی طرح وسطی دور کے ہندوستان کی کنجی فارسی ہے

جسے ایرانی سبک ہندی کہتے ہیں تو اس کی ہندوستانیت واضح کر دیتے ہیں۔ اس کا شہری مزاج کوئی جرم نہیں کیوں کہ دیہات سے شہر کی طرف میلان قانونِ فطرت ہے۔ اس نے مذہبی اور متصوفانہ خیالات سے گہرا اثر قبول کرنے کے باوجود جس طرح دنیا کے کاروبار میں سر کھپایا ہے اور آدمی کے مختلف روپ دکھائے ہیں یعنی Secularization کو اپنایا ہے وہ اس کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس لیے اگر اردو ادب ازمنۂ وسطیٰ کے ہندوستان کے سارے اُتار چڑھاؤ اور درد و داغ اور سوز و ساز اور نشۂ اور نکتہ سنجی کو واضح کرتا ہے، ہر اثر کو جذب کر کے اور ہر موجِ ہوا کو اپنی شراب کی تاثیر دکھانے کا موقع دے کر ماضی کا گنجینہ، حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشاریہ ہوتا ہے تو یہ اس کا ایک ایسا کارنامہ ہے جس پر ہمیں شرمانے کے بجائے فخر کرنا چاہیے۔ مگر ہاں اور ہندوستانی اور عالمی اور آفاقی ہونے کی کوشش میں برابر لگے رہنا چاہیے۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو ہمارا ادبی سرمایہ ہمالیہ کے ہندوستان کی طرح نظر آتا ہے جس میں غالب ایورسٹ کی چوٹی کی طرح ہیں۔ مگر جس میں کنچن جنگا۔ کے ٹو، ننگا پربت، نندا دیوی، ترشول کی جگہ، میر، سودا، نظیر، انیس، اقبال کے مینار ہیں اور پھر سرسبز وادیاں ہیں۔ تند دریا ہیں۔ برف پوش پہاڑوں کے دامن میں نیلا آنچل پھیلائے جھیلیں ہیں۔ ہنستے کھلکھلاتے پھولوں کے تختے ہیں۔ کالی بھیانک مگر ایک پرکشش جلال رکھنے والی چٹانیں ہیں۔ غرض ہزار شیوۂ حسن ہے اور ہزار داستانِ عشق اور اگر اس کی شعری زبان میں فارسی تراکیب کی عبارت اشارت اور ادا سے کام لیا گیا ہے تو اس لیے کہ لفظ نشتر یا تلوار بن جائے یا طلسم ہوش ربا کا وہ ترنج جس کے پھٹنے سے ہر ٹکڑے سے ایک نیا ترنج پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے اس کا اردوپن صرف حالی کی مناجاتِ بیوہ یا آرزو کی سریلی بانسری کا اردوپن نہ ٹھہرے گا۔ بلکہ غالب کا اردوپن بھی مانا جائے گا جو اپنے اندر اردو کے سرمائے کی ساری رعنائی زیبائی، اس کے ماضی کی ساری صلابت، اس کی فکر کی ساری آفاقیت، اس کی تہذیب

کی ساری ارضیت و ماورائیت، تلاشِ حق کی ساری نیکی اور دھرتی کی مٹی کی ساری بوباس اور آدمی کی بلندی و پستی کی ساری نیرنگی لیے ہوئے ہے اور اسی لیے وہ ابتدائی دور میں اپنے فکر کے لیے دوسروں کی گھسی پٹی زبان استعمال نہیں کرتا بلکہ اپنے خیال کی پری کو شیشے میں اُتارنے کے لیے سینکڑوں جتن کرتا ہے۔ قانونِ باغبانیِ صحرا لکھنے کیلئے خس و خاشاک سے بھی گزرتا ہے۔ الفاظ کو قابو میں لانے کے لیے زبردستی بھی کرتا ہے۔ مگر بالآخر اس بے ستون سے جوئے شیر نکالنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

غالب کے وہ اشعار جو نسخۂ حمیدیہ میں ہیں لیکن متداول دیوان میں نہیں ہیں۔ اس لیے اہمیت رکھتے ہیں کہ انھیں نے غالب کو غالب بنایا۔ نسخۂ حمیدیہ کے جواہر پاروں پر اس لیے لوگوں کی نظر نہیں پڑی کہ انھوں نے حالی کی رائے سے متاثر ہو کر اس پر گہری نظر نہیں ڈالی۔ ورنہ یہ اشعار کس طرح نظر انداز کیے جا سکتے تھے۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

خاک بازیِ امید، کارخانۂ طفلی
یاس کو دو عالم سے لب بہ خندہ وا پایا

ساغرِ جلوۂ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک
شوقِ دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

سراپا یک آئینہ دارِ شکستن
ارادہ ہوں یک عالمِ افسردگاں کا

بہ صورت تکلف۔ بہ معنی تاسف
اسدؔ میں تبسم ہوں پژمردگاں کا

فروغِ فرصتِ نگہ، سامانِ یک عالم چراغاں ہے
بہ قدرِ رنگ یاں گردش میں ہے پیمانہ محفل کا

ہر رنگ میں جلا اسدِ فتنہ انتظار
پروانۂ تجلیِ شمعِ ظہور تھا

فنا کو عشق ہے بے مقصداں حیرت پرستاراں
نہیں رفتارِ عمرِ تیز رَو پابندِ مطلب ہا

اسد سودائے سرسبزی سے ہے تسلیم رنگیں تر
کہ کشتِ خشک اس کا، ابرِ بے پروا خرام اس کا

بہ تمناکدۂ حسرتِ ذوقِ دیدار
دیدہ گو خوں ہو، تماشائے چمن مطلب تھا

ز بخشی فرصتِ یک شبنمستاں جلوۂ خور نے
تصور نے کیا ساماں ہزار آئینہ بندی کا

کس بات پہ مغرور ہے اے عجزِ تمنا
سامانِ دعا وحشت و تاثیرِ دعا ہیچ

جوابِ سنگ دلی ہائے دشمناں ہمت
ز دستِ شیشۂ دل ہائے دوستاں فریاد

اے چرخ خاک بر سرِ تعمیرِ کائنات
لیکن بنائے عہدِ وفا استوار تر

فانوسِ شمع ہے کفنِ کشتگانِ شوق
در پردہ ہے معاملۂ سوختن ہنوز

فریبِ صنعتِ ایجاد کا تماشا دیکھ

نگاہ عکس فروش و خیال آئینہ ساز

تماشائے گلشن تمنائے چیدن
بہار آفرینا! گنہ گار ہیں ہم

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

تو پست فطرت اور خیالِ بسا بلند
اے طفلِ خود معاملہ قد سے عصا بلند

کمینِ زشتی رنگی میں لاکھ باتیں ہیں
بہ عکسِ آئنہ یک فردِ سادہ رکھتے ہیں

معاف بے ہدہ گوئی ہیں ناصحانِ عزیز
دلے بدستِ نگارے نہ دادہ رکھتے ہیں

اسد شکوہ کفرِ دعا ناسپاسی
ہجومِ تمنا سے ناچار ہیں ہم

میں چشمِ وا کشادہ و نرگس نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنمِ خورشید دیدہ ہوں

پیدا نہیں ہے اصلِ تگ و تازِ جستجو
مانندِ موجِ آب زبانِ بریدہ ہوں

کوئی آگاہ نہیں باطنِ ہم دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورقِ ناخواندہ

طاقت فسانۂ باد، اندیشہ شعلہ ایجاد
اے غم ہنوز آتش، اے دل ہنوز خامی

ہے یاس میں اسد کو ساقی سے بھی فراغت
دریا سے خشک گزری مستوں کی تشنہ کامی

بے چشمِ دل نہ کر ہوسِ سیرِ لالہ زار
یعنی یہ ہر ورق ورقِ انتخاب ہے

تا چند پست فطرتیِ طبعِ آرزو
یارب ملے بلندیٔ دستِ دعا مجھے

یک بار امتحانِ ہوس بھی ضرور ہے
اے جوششِ عشق بادۂ مرد آزما مجھے

اسد بندِ قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ اک عالم گلستاں ہے

اسد جمعیتِ دل در کنارِ بے خودی خوشتر
دو عالم آگہی سامانِ یک خوابِ پریشاں ہے

جامِ ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے
کس کا دل ہے کہ دو عالم میں لگایا ہے مجھے

ابر روتا ہے کہ بزمِ طرب آمادہ کرو
برق ہنستی ہے کہ فرصت کوئی دم ہے مجھ کو

نسخۂ حمیدیہ میں کم سے کم تین سو شعر ایسے ہیں جنھیں غالب کے متداول دیوان میں جگہ ملنی چاہیے تھی اور متداول دیوان میں کم سے کم سو شعر ایسے نکلیں گے جو غالب کے شایانِ شان نہیں اور خارج کیے جانے چاہیئے تھے۔ میں نے ابھی جو شعر پڑھے ہیں اُن کا تفصیلی تجزیہ تو یہاں وقت کی کمی کی وجہ سے ممکن نہیں لیکن ان میں چند ایسی خصوصیات ہیں جن کی طرف توجہ دلانی ضروری ہے۔ پہلی چیز غالب کے تخیل کی پرواز ہے جو

دشتِ امکان کو ایک نقشِ پا سمجھتا ہے۔ یہاں تمنّا کا دوسرا قدم اور دشتِ امکان کی
ترکیب دونوں قابلِ غور ہیں۔ کوئی دوسرا شاعر بزمِ امکان کہتا، مگر دشتِ امکان میں
غالبؔ نے امکانات کی وسعت اور ویرانی کو جس طرح اسیر کر لیا ہے انھیں کا حصہ ہے
یہی تخیل ہر ذرّۂ خاک کو ساغرِ جلوہ کا سرشار کہتا ہے اور شوق کی آئینہ سامانی کو
بلا بتا کر اس کی شدّت اور اس کی قیامت کی کشش کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ تخیل
فریبِ صنعتِ ایجاد کا تماشا دیکھنے کے لیے عکس فروشِ نگاہ اور آئینہ سازِ خیال دونوں
کی ضرورت محسوس کرتا ہے۔ دیر و حرم کو آئینۂ تکرارِ تمنّا بتاتا ہے۔ تیز رشتی دنیا
کا فریب واضح کرتا ہے۔ ہر فرد کو ورقِ ناخواندہ بتاتا ہے، ہوس کا امتحان کرنا چاہتا
ہے۔ طاقت کو فسانۂ باد اور شعلہ ایجاد کہتا ہے۔ بندِ قبائے یار کو ایک عالم گلستاں کہہ کر
ذہن میں کیسے کیسے جادو جگاتا ہے اور دو عالم آگہی کو سامانِ صد خواب پریشاں کہہ کر
ایک بے خودی کا سہارا ڈھونڈتا ہے۔ دوسری چیز غالبؔ کی نظر کی گہرائی ہے جو زندگی
کے تضادات کو دیکھ لیتی ہے اور ان میں ایک جدلیاتی عمل محسوس کر لیتی ہے۔ لطیفؔ نے
انھیں تضادات کی وجہ سے بلا سوچے سمجھے کہہ دیا کہ غالبؔ نے ایک منتشر زاویۂ نگاہ کے
سائے میں ایک منتشر زندگی بسر کی اور ہمارے لیے ایسی شاعری چھوڑی جو روحانی
ہم آہنگی سے معرّا ہے۔[11] حالانکہ انھوں نے اس حقیقت کو نظرانداز کر دیا کہ شاعری کی
زبان اس لیے بصیرت کے ابلاغ پر زیادہ قادر ہے کہ اس میں نثر کے مقابلے میں
تضادات بھی ہو سکتے ہیں۔ گویا شاعری کی زبان بہ یک وقت زیادہ وجدانی اور اس لیے
مبہم اور ایک معنی میں زیادہ قطعی ہوتی ہے۔ مشہور انگریزی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس
کے باپ نے اس سے کہا کہ ایک شاعر کو صبح کو خدا میں اپنے عقیدے کا اظہار کرنا چاہیے۔
اور شام کو اس میں شک کرنا چاہیے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ شیکسپیئر کے عقائد کیا
تھے کیوں کہ اس کے بہت سے عقائد تھے جو ایک دوسرے سے متضاد تھے۔ مذہبی

عقیدہ ہو یا سیاسی نظریہ یا اخلاقی تصور، شاعر کے لیے یہ ایسا ہی ہے جیسا کہ دیو مالا یا پلاٹ۔ ییٹس Yeats کے یہاں قدیم آئرش قصوں اور روحوں کا ذکر بہت ملتا ہے۔ جب یہ روحیں اس کے اعصاب پر سوار ہونے لگیں تو اس نے کہا کہ ٹوٹے پھوٹے بے ربط جملوں میں اور بدخط تحریر میں جو کچھ آ جاتا تھا وہ اتنا ہیجان انگیز اور اتنا گمبھیر معلوم ہوتا تھا کہ میں زندگی کا بقیہ حصہ ان منتشر جملوں کو جوڑنے اور ان کی توجیہ کرنے کے لیے صرف کرنے پر آمادہ ہو گیا۔ تب ان روحوں نے جواب دیا۔ 'نہیں ہم تو تمہیں شاعری کے لیے استعارے دینے آئے ہیں'۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ غزل گو شاعر کی بے ربطی اور غالب کے یہاں تصویر کے دونوں رخ اور زندگی کے تضادات کا احساس ان کی کمزوری نہیں، طاقت ہے۔ غالب کے یہاں ایک مرتب نظریۂ زندگی تلاش کرنا اس لیے بے سود ہے کہ غالب جانتے ہیں کہ زندگی ایسی عجیب، ایسی پیچیدہ اور تضادات سے ایسی مملو ہے کہ اسے کسی فارمولے میں مقید نہیں کیا جا سکتا نہ اسے کوئی ایک لیبل دیا جا سکتا ہے کیوں کہ ہر فارمولا اور لیبل زندگی کے ایک پہلو کی عکاسی کرے گا کوئی دوسرا پہلو اس کی گرفت سے نکل جائے گا۔ غالب اور شیکسپیئر ہمیں جس طرح زندگی کے عجائبات و تضادات، اس کی معنویت اور کبھی کبھی بے معنویت کا احساس دلاتے ہیں، یہ ان کی بڑائی کی دلیل ہے۔ یہ زندگی سے آنکھیں چار کرنا اور اس کے ہر نیرنگ اور ہر جلوے کی تاب لانے کی سعی کرنا کسی معمولی شخصیت کے بس کی بات نہیں ہے۔ تیسری چیز جو ان اشعار سے واضح ہوتی ہے وہ غالب کا فن، اس کی بلاغت اس کی پہلوداری، تہہ داری اور تراکیب کے ذریعے سے اس کی معنی آفرینی و حسن آفرینی اور اس کا اختصار ہے۔ وحشتِ امکاں کی بلاغت کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں۔ لیکن خاک بازیِ امید، سودائے سرسبزی، تمنا کدۂ حسرت، ذوقِ دیدار، فرصتِ یک شبنمستاں، شیشۂ دلہائے دوستاں، مسکنِ کشتگانِ شوق، معاملۂ سوختن

تمنائے چیدن، آئینۂ تکرارِ تمنا، دے بدستِ نگارے دادہ، شبنمِ خورشید دیدہ، ورقِ ناخواندہ، افسانۂ باد، شعلۂ ایجاد، بادۂ صبر آزما، دو عالم آگہی، یک خوابِ پریشاں اپنی تہ داری اور پہلو داری کی وجہ سے ذہن میں چراغاں کرتی ہیں۔ یہ بڑی ستم ظریفی ہے کہ سادگی کے دل دادہ جلووں اور رنگوں کی اس قوسِ قزح کو اردو سے خارج کرنا چاہتے ہیں۔ پھر غالب کی اس زبان کو مصنوعی کہنا اور اس کی خلاقانہ صلاحیت کو نظرانداز کرنا، انسانی ذہن کے اکتساب اور تہذیب کی ہنرمندی کے کمال کو نظرانداز کرنا ہے۔ میں نے بیس برس پہلے اپنے ایک مضمون میں کہا تھا کہ غالب نے اردو شاعری کو ایک ذہن دیا۔ اس کا یہ مطلب نہ تھا کہ غالب سے پیشتر میر اور سودا اور نظیر جیسے شاعر ذہن نہیں رکھتے تھے۔ اس کا مطلب یہ تھا کہ غالب دوسروں کے عطا کیے ہوئے خیالات اور عام مسلمات کو آنکھ بند کر کے ماننے اور مانوس جلوے دیکھنے اور دکھانے پر قانع نہ تھے ان کی اپنی نظر بھی اور انھوں نے زندگی کا اتنا غائر مطالعہ کیا تھا کہ ان میں ایک آگہی یا دانش مندی (wisdom) پیدا ہو گئی تھی جو سوال کرتی تھی اور سوال کے جواب کی طرف اشارہ کرتی تھی۔ جو نور کے ساتھ لپٹی ہوئی ظلمت، لطافت کے ساتھ کثافت، بندگی میں خدائی دیکھ لیتی تھی اور ان کے معنی و مقصد دریافت کرنا چاہتی تھی۔ جو پُرسکون سطحِ آب کی تہہ میں طوفان اور تعمیر میں مضمر تخریب کے رمز کو سمجھتی تھی۔ جو بہ یک وقت برق کی عبادت اور حاصل کے افسوس کی تجزیہ کاری کی تہہ تک پہنچنا چاہتی تھی۔ جو تخیل کی مدد سے تجربے کی معنویت تک اور تجربے کی معنویت سے زندگی کی معنویت تک پہنچتی تھی اور اس طرح ہمیں مانوس چیزوں کا نیاپن اور نئی چیزوں کا نیاپن اور نئی چیزوں میں مانوس دکھا کر اپنا آشوبِ آگہی ہمارے اندر منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتی تھی۔ غالب سے پہلے غزل یا تو جذبے کی ترنگ تھی۔ یا وارداتِ قلبیہ کا مرقع یا حدیثِ دلبری شاعر کے شوق کی دنیا تھی یا حسن میں کھو جانے کی آرزو رکھتی تھی۔ یا زندگی

کی عام سچائیوں اور فطرتِ انسانی کے جانے پہچانے نقوش کو ابھارنے میں مصروف تھی
غالب کی غزل اس شوق کا رجز ہے جو کل کائنات کو اپنے آغوش میں لینے کی صلاحیت
رکھتا ہے۔ اس دید کا ترانہ ہے جو دیواروں میں روزن اور رسوائی، انداز استغنائے حسن،
اور اس دانش کا نغمہ جو کسی شوخ سے آزردگی میں ایک اندازِ جنوں اور دامِ ہر موج میں
حلقۂ صد کامِ نہنگ کا عرفان رکھتی ہے۔ نظیر پھولوں کی طرح زندگی کے ہر نئے تماشے میں
کھو جاتے ہیں۔ دنیا کی بے ثباتی کا احساس انھیں بار بار ایک رنگین لمحے کی عشرت کی
طرف لے جاتا ہے۔ سودا اس لیے قہقہہ لگاتے ہیں کہ لوگ ان کے آنسو نہ دیکھ سکیں۔ اقبال
آدم کو آدابِ خداوندی سکھانے میں اس قدر منہمک ہیں کہ خوئے آدم بعض اوقات ان
کی نگاہوں سے روپوشش ہو جاتی ہے۔ صرف غالب ایک ایسا جاندار اور براق ذہن رکھتے
ہیں کہ انھیں آدمی کے انسان بننے کی دشواری کا غم ہے۔ جو واقعات کی سختی کے باوجود
جانِ عزیز کو نہیں بھولتے۔ جو زہرِ غم کے رگ و پے میں اترنے کے منتظر ہیں۔ جنھیں اس دنیا کی
سیہ مستی، ابرِ باراں، خزاں و بہار، نظر بازی و ذوقِ دیدار اور روزنِ دیوار عزیز ہیں۔ جن
کے یہاں جسم کی آنچ ہے مگر زور دماغ پر ہے۔ جن کی تشکیک ایک نئے ایمان کی تلاش،
جن کی عقلیت گوشت میں ہڈی دریافت کرنے کی کوشش اور جن کی شوخیِ اندیشہ کائنات
کے معنی و مقصد اور حیات کے مفہوم تک پہنچنے کی داستان ہے۔ غالب نے ایک شعر میں
خضر کو للکارا ہے۔

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

اور روشناسِ خلق ہونے کا زخم یہ گل کھلاتا ہے:

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ
ڈرتا ہوں آئنے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

اس طرح اپنی ناامیدی و ناکامی کے ہاتھوں اس درجہ پر پہونچ گئے ہیں ؂

منحصر مرنے پہ ہو جس کی اُمید
ناامیدی اُس کی دیکھا چاہیے

مگر یہ بھی کہنے کا حوصلہ رکھتے ہیں :-

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

رگ و پے میں جب اُترے زہرِ غم تب دیکھیے کیا ہو
ابھی تو تلخیِ کام و دہن کی آزمائش ہے

ایک طرف کہتے ہیں :-

ہو چکیں غالب بلائیں سب تمام
ایک مرگِ ناگہانی اور ہے

اور یہ بھی ارشاد ہے :-

خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں اے مرگ
رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے

یہ مسائل دہلوی کے شیخ کا نقش قدم نہیں جو یوں بھی ہے اور یوں بھی، بلکہ دو مستقل سچائیوں، دو اٹل حقیقتوں، دو الگ پہلوؤں کا احساس ہے جن سے زندگی عبارت ہے اور جن کے ایک دوسرے پر عمل اور ردِ عمل سے زندگی کی پیچیدگی اور عظمت، اس کا آشوب اور قیامت، اس کا جلال اور جمال، اس کی دلبری اور قاہری کا راز سمجھ میں آتا ہے۔ اپنے ہم عصروں میں غالب اس لحاظ سے ممتاز ہیں کہ وہ ذوقِ جمال کی اس معروضیت تک پہنچ جاتے ہیں جہاں حسن سے تمتع کا سوال نہیں پیدا ہوتا کیونکہ حسن بہرحال حسن ہے اور اس لیے خیر ہے اور اس لیے صداقت :

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے
روانیِ روشِ و مستیِ ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کہیے

لیکن غالب کی نظر حسن کے کسی ایک روپ میں گرفتار نہیں ہے، وہ اسے ہر رنگ میں پہچانتی ہے اور بہ بانگِ دہل کہہ سکتی ہے۔

ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے
سر پائے خم پہ چاہیے ہنگام بے خودی
رو سوئے قبلہ وقتِ مناجات چاہیے
یعنی بہ حسبِ گردشِ پیمانۂ صفات
عارف ہمیشہ مستِ مئے ذات چاہیے

کثرت میں وحدت کا یہ احساس صوفی یا عاشق کے لیے ہی بصیرت نہیں کتار سیکولر ہندوستان کے لیے بھی ایک دعوت اور ایک چیلنج ہے۔ کیوں کہ ہندوستانی تہذیب کی رنگا رنگی اور اس میں ایک وحدت کو لوگوں نے زبان سے تو مان لیا ہے مگر دل سے قبول نہیں کیا اور ایمان کے لیے اقرار باللسان کے علاوہ تصدیق بالقلب بھی ضروری ہے۔

ہر دور کی عام بصیرت محدود ہوتی ہے۔ سماج کا بڑا حصہ اپنی حالت پر قائم رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایک چھوٹا اور بیدار حصہ اسے بدلنے کی یا اس کے قدروں کے رخنے دکھانے کی۔ یہ بیدار حصہ اپنی بستی میں اجنبی بن جاتا ہے۔ یہ اپنے آپ کو تنہا محسوس کرتا ہے۔ اس کی بات لوگ یا تو سمجھنا نہیں چاہتے یا سمجھنے سے انکار کر دیتے

ہیں، کیوں کہ یہ مانوس جلووں کے طلسم کو توڑتا ہے، دیوتاؤں کے مٹی کے پاؤں دکھاتا ہے۔ تاج و تخت کی پستی اور بوریائے فرش کی عظمت واضح کرتا ہے۔ ساغر جم سے جامِ سفال کو بہتر ثابت کرتا ہے۔ خیر و شر کے پیمانے بدل کر نئے سرے سے خیر و شر کے معیار متعین کرتا ہے۔ کبھی فردوس میں دوزخ کو ملانا چاہتا ہے اور کبھی طاعت کے تصور سے سرشار ہو کر بہشت کو دوزخ میں ڈال دینا چاہتا ہے۔ سبحہ و زنار کی حد بندیوں میں وفاداری کی آزمائش دیکھتا ہے۔ یہ بہلاتا نہیں، چونکاتا ہے اور سکون کے بجائے خلش و اضطراب پیدا کرتا ہے۔ قدرتی طور پر اس کی بات لوگوں کو مشکل معلوم ہوتی ہے۔ وہ ایک شاہراہ پر چل رہے ہیں۔ یہ انھیں دشت و صحرا سے گزرنے کی دعوت دیتا ہے۔ بڑے شاعر اس چھوٹے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور اس لیے ان کے دور میں ان کی آواز اجنبی معلوم ہوتی ہے۔ دیکھیے غالب کے یہ اشعار ہم سے کیا کہتے ہیں :

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج\
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ (?)

نفس یہیں کہ ہے چشم و چراغِ صحرا\
گر نہیں شمعِ سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی

ہر گز کسی کے دل میں نہیں ہے مری جگہ\
ہوں میں کلامِ نغز ولے ناشنیدہ ہوں

جو چاہیے نہیں وہ مری قدر و منزلت\
میں یوسفِ بہ قیمتِ اوّل خریدہ ہوں

نگاہِ حیرت افسوں، نگاہ برق و نگاہ مشعل ہے\
ہوا ہر خلوت و جلوت سے حاصل ذوقِ تنہائی

غالب کے دور میں از منۂ وسطیٰ کے عام ذہن کے مطابق فطرت ایک مستقل معجزہ تھی،

جیسے ایک ماورائی طاقت کی لمحہ بہ لمحہ مدد یا ہدایت نے چلا رکھا تھا۔ عالم طبیعی اور فطرت انسانی مستقل اور مقرر قوانین کے پابند سمجھے جاتے تھے۔ اب یہ بات روز بہ روز واضح ہوتی جا رہی ہے کہ نہ تو عالم طبیعی کے قوانین کو اٹل اور قطعی کہا جا سکتا ہے اور نہ فطرت انسانی کے اسرار و رموز اور پیچ و خم کا ہمیں پورا علم ہے۔ اس لیے حقیقت کے بہت سے روپ ہو سکتے ہیں۔ اور شعر و ادب جس حقیقت کو پیش کرتا ہے وہ اتنی اہم ہے کہ اس کو نظر انداز کر کے ہم ذہنی افلاس، تخیئلی کم مائیگی اور بالآخر شخصیت کی کجی تک سے دوچار ہو سکتے ہیں۔ شعر و ادب اس وقت عظیم ہوتا ہے جب وہ انکار و عقیدے، سوال اور جواب، آسمان اور زمین، ماورائیت اور ارضیت، ملکوتیت اور شیطنت سب سے آشنا ہو۔ جب وہ خیال کے نشے کو لفظ کی مستی اور لفظ کی مستی کو آشوب آگہی بنا سکے۔ غالبؔ نے سوال کیے۔ اپنے سے، دوسروں سے، حسن سے، خدا سے۔ ان کے کلام میں کیوں، کیا اور کیسے کی بھرمار ہے۔ سوال کرنا بذاتہٖ خود ایک جواب کا اشاریہ ہے۔ اس لیے میرے نزدیک غالبؔ کی تشکیک، ان کی ذہنی جستجو اور اس جستجو کی توانائی کو ظاہر کرتی ہے۔ کیا ان سوالوں میں آپ کو ایک جواب نہیں ملتا۔

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے
نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

میں اور بزمِ مے سے یوں تشنہ کام آؤں
گر میں نے کی تھی توبہ ساقی کو کیا ہوا تھا

کس بات پہ مغرور ہے اے عجزِ تمنا
سامانِ دعا وحشت و تاثیرِ دعا ہیچ

کیوں نہ فردوس کو دوزخ میں ملا لیں یا رب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

غالب کی شاعری اس لیے ہماری نظر میں بڑی معنویت رکھتی ہے کہ اس میں فن کار کی اپنے فن سے پوری وفاداری ملتی ہے۔ فن کی تازہ کاری اور لالہ کاری کا جلوۂ صد رنگ ملتا ہے جو استعارے اور علامت کے ذریعے سے ذہن کو نئے نئے افق عطا کرتا ہے۔ پھر زندگی کو برابر دیکھنے اور پوری طرح دیکھنے کا عزم نظر آتا ہے۔ وہ آدمیت ملتی ہے جو آدمی کے ہر رنگ سے آشنا ہے۔ وہ دانش مندی ملتی ہے جو اپنے کو پہچاننے اور دوسروں کو پرکھنے میں مدد دیتی ہے۔ وہ شوخی ملتی ہے جو انھیں کے الفاظ میں رنج و راحت اور سختی و سستی کو ہموار کر سکے اور جو ہر چاند میں دھبے اور ہر ذرے میں سورج دکھا سکے۔ وہ شوقِ بے پروا ملتا ہے جو بستیاں بساتا ہے اور صحرا میں پھول کھلاتا ہے۔ وہ شخصیت ملتی ہے جس نے دنیا دیکھی بھی ہے اور برتی بھی اور جس نے انسان کو ہر رنگ میں چاہا ہے۔ غالب سے سرسید نے، حالی نے، اقبال نے، فانی نے، ثاقب، عزیز، صفی، یگانہ نے ترقی پسند ادب اور نئی شاعری سبھی نے اثر قبول کیا ہے۔ اور ابھی اس گنجینۂ معانی میں کوئی کمی نہیں آئی۔

فن کی بصیرت اس دور میں جب کہ سائنس اور سیاست دونوں نے روح و ذہن کو بہت سے زخم لگائے ہیں۔ آج کے انسان کو اپنی ذات کے عرفان اور کائنات سے ایک نیا اور صحت مند رشتہ قائم کرنے میں بڑی معاون ہو سکتی ہے۔

اس لئے شاعر کے اس دعوے کو تسلیم کرنے میں ہمیں پس و پیش نہیں ہونا چاہیے:-

یک بخت اوج نذر سبکباری اسدؔ
سر پر وبالِ سایۂ دام ہمانہ مانگ

غالب کی عظمت

میں ادارۂ کلپنا کا ممنون ہوں کہ اس نے غالب پر ایک سمینار کے افتتاح کے لیے مجھے یاد کیا۔ کلپنا ہندی کا ادارہ ہے اور اردو کے ایک عظیم شاعر کی صد سالہ برسی کے موقع پر ایک ایسے اجتماع کو ضروری سمجھتا ہے جس میں مختلف زبانوں کے نمایندے اس عظیم شاعر کو خراجِ عقیدت پیش کریں اور اس طرح یہ واضح کر دیں کہ ہر زبان کا ادبی سرمایہ صرف اس زبان کے بولنے والوں کی ملکیت نہیں ہوتا۔ وہ دوسری زبانوں کے بولنے والوں کو بھی عزیز ہوتا ہے۔ یہ بڑا مبارک قدم ہے اور اسے سبھی کو سراہنا چاہیے۔ ساہتیہ اکادمی کے قیام کے وقت ڈاکٹر رادھا کرشنن نے کہا تھا۔ "ہندوستانی ادب اگرچہ بہت سی زبانوں میں لکھا جاتا ہے مگر اس میں ایک وحدت ہے۔" ہمیں اپنے ملک کی تہذیب کی رنگا رنگی اور اس رنگا رنگی میں وحدت دونوں کو تسلیم کرنا چاہیے اور اس پر فخر کرنا چاہیے۔ ہمیں یہ ماننا چاہیے کہ کعبہ کو راستہ ترکستان سے بھی جاتا ہے۔ ہم اپنے ادب کو دوسروں کے ادب کی مدد سے بھی سمجھ سکتے ہیں۔ حسن، صداقت، خیر ہر ادب میں ملتے ہیں اور جہاں سے یہ ملیں انھیں لے لینا چاہیے کیوں کہ سارے جہان کا علم مومن کی میراث ہے۔ کالی داس، تلسی داس، غالب، ٹیگور،

بھارتی اور دوسری ہندوستانی زبانوں کے بڑے شاعر صرف ہماری ہی نہیں ایک عالم کی ملکیت ہیں۔ شعر و ادب جس طرح خوابوں کے ذریعے سے حقائق کی توسیع کرتا ہے۔ جس طرح جمالیاتی احساس بیدار کر کے ذہن کو بالیدہ کرتا ہے اور زندگی کی معنویت سے آشنا کرتا ہے اس کی اہمیت آج کے پر آشوب دور میں جب کہ ہم سائنس اور ٹکنالوجی کو چھوڑ بھی نہیں سکتے اور اسے پریشہ پا بھی نہیں بنانا چاہتے۔ آج پہلے سے زیادہ ہوتی جا رہی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ ہم اپنے مشاہیر کے کارناموں کا آج کے معیاروں کی روشنی میں جائزہ لیں تاکہ ادب کے تسلسل کے ساتھ ذہن اور زندگی میں تسلسل قائم رہے، نئے تلسی، غالب ٹیگور اور بھارتی پیدا ہو سکیں۔ اور ہماری قومی زبانیں، طاقت کے ادب اور آگہی کے ادب دونوں کو سمو کر جدید دور کے ہیجان میں اپنا راستہ نکال سکیں۔

یہی تھوڑی سی مے ہے اور یہی چھوٹا سا پیمانہ
اسی سے رند راز گنبد مینا سمجھتے ہیں

چند روز ہوئے عربی کے ایک ممتاز عالم سے جو یورپ کے سند یافتہ ہیں، غالب صدی کی تقریبات کے متعلق تبادلۂ خیال ہو رہا تھا۔ میں نے اس بات پر مسرت کا اظہار کیا کہ سارے ہندوستان میں نہایت جوش و خروش اور عقیدت و محبت سے غالب کی یاد منائی جا رہی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح سے غالب کو ہر طرف سے خراج عقیدت پیش کیا گیا ہے، اس طرح اردو کے کسی شاعر کا تو کیا ذکر ہے، ہندوستان کے کم شاعروں کو نصیب ہوا ہے۔ میں نے مشہور ہندی عالم اور کالی داس کے ماہر خصوصی بھگوتی شرن اپادھیا کے اس قول کا بھی حوالہ دیا کہ تلسی داس کے بعد اور ٹیگور سے پہلے ہندوستان میں غالب کے پائے کا کوئی شاعر نہیں ہوا ہے۔ میرے محترم نے اس پر کہا کہ ہٹائیے بھی آپ نے

کس شرابی کو اتنی اہمیت دے رکھی ہے۔ میں نے بار بار ان کو قائل کرنے کی کوشش کی کہ حضرت ہم غالب کا احترام اس وجہ سے نہیں کرتے کہ وہ بڑے زاہد و پرہیزگار تھے۔ ہم ان کی شاعری اور نثر کی عظمت کی وجہ سے انھیں بہت بڑا فن کار مانتے ہیں۔ شیفتہ کا حوالہ بھی دیا کہ جب غالب جوئے کے الزام میں قید ہو گئے تھے تو اگرچہ ان کے بہت سے دوستوں اور عزیزوں نے ان کی طرف سے آنکھیں پھیر لی تھیں مگر شیفتہ برابر ان سے جیل میں ملنے جاتے رہے اور جب کسی نے اس پر تعجب کا اظہار کیا تو انھوں نے کہا کہ میرے دل میں غالب کی عزت ان کے فضل و کمال کی وجہ سے ہے، دوسری باتوں سے مجھے سروکار نہیں۔ مگر یہ بزرگ نہ ماننا تھا نہ مانے۔

اس پر مجھے پروفیسر ہمایوں کبیر کی ایک تقریر یاد آئی جس میں انھوں نے آکسفورڈ کے ایک پروفیسر کا ذکر کیا تھا۔ ہمایوں کبیر کو اپنی طالب علمی کے زمانے میں برٹرینڈ رسل کی تصانیف سے گہری دل چسپی تھی۔ جب ایک پروفیسر کو اس کا علم ہوا کہ ہمایوں کبیر رسل کے فلسفے کے بہت قائل ہیں تو اس نے پیشانی پر بل ڈال کر کہا کہ رسل ایک اہم فلسفی کیسے ہو سکتا ہے۔ اُس کا اخلاق کا تصور ہی غلط ہے۔

یہ سلسلہ بہت دور تک جاتا ہے۔ صوفی منش لوگ ان شعرا کو پسند کرتے ہیں جو تصوف کے اسرار و رموز نظم کریں۔ ایک خاص مذہب کے ماننے والے عام طور پر ان شعراء کے دل دادہ ہوتے ہیں جو اس مذہب کے عقائد کی تلقین کریں یا اس کی عظمت کے راگ گائیں۔ کسی دوسرے مذہب سے گہری عقیدت ان کے نزدیک اتنی قابل قدر چیز نہیں۔ اسی طرح ایک گروہ وہی شعر پسند کرتا ہے جن میں انقلاب یا سرخ سویرے کا ذکر ہو۔ دوسرا ایسے شعراء کو شاعر ماننے ہی پر آمادہ نہیں ہے۔ ایک

بزرگ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ جب تک کوئی معقول انسان نہ ہو اس کی شاعری معقول نہیں ہو سکتی۔

یہ اور ایسے ہی بہت سے خیالات اس لیے ظاہر کیے جاتے ہیں کہ ہم شعر و ادب کی اپنی مخصوص بصیرت اور اس کے اپنے رول کو اب تک تسلیم نہیں کر سکے ہیں۔ ۔۔۔ ہم اس میں کسی نہ کسی مذہبی تصور، فلسفے، سیاسی نظریے یا اخلاقی نظام سے مطابقت ڈھونڈتے ہیں۔ اس لیے اس بات کی ضرورت ہے کہ فن کی عظمت کو ان رشتوں سے بلند ہو کر دیکھا جائے اور اپنے شعری و ادبی سرمائے کو کسی مذہبی، اخلاقی، سیاسی یا سماجی نقطۂ نظر سے پرکھنے کے بجائے جمالیاتی اور فنی نقطۂ نظر سے اس کی قدر و قیمت متعین کی جائے۔ فن کا مقصد مذہب یا اخلاق یا سیاست یا سماج کے کسی نظریے کی تلقین نہیں بلکہ فن کو تلقین سے بیر ہے۔ ہاں فن کے نتیجے کے طور پر ہمیں جو بصیرت حاصل ہوتی ہے اس میں کوئی اخلاقی میلان، کوئی سماجی شعور یا کوئی مذہبی یا متصوفانہ نظریہ بھی مل سکتے ہیں۔ مقصد کو نتیجے سے مخلوط نہیں کرنا چاہیے۔ کہا جاتا ہے کہ حضرت موسیٰؑ آگ لینے گئے تھے اور انھیں پیمبری مل گئی۔ ادب میں بھی ایک آگ کی جستجو ہوتی ہے۔ ہاں یہ جستجو حقیقی ہے اور اس میں آدمی تن من دھن کی بازی لگا دے تو آگ ڈھونڈنے والے کو پیمبری بھی مل جاتی ہے۔

اس لیے آج ہمارے لیے ضروری ہے کہ اپنی پوری ادبی تاریخ پر اور سارے ادبی سرمائے پر پھر سے نظر ڈالیں۔ ہمیں اس کام کے لیے اپنی ساری ادبی روایت پر نظر رکھنا ہوگی۔ جبلت سے عقلیت کی طرف اور جادو سے سائنس کی طرف اور سادگی سے پیچیدگی کی طرف۔ فطری حالت سے متمدن زندگی کی طرف اور مابعد الطبیعیات سے ارضیت کی طرف میلان کو ذہن میں رکھنا پڑے گا۔ حالی ہمارے پہلے بڑے نقاد اور نہایت اہم شاعر ہیں۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ انھوں نے ہمارے ادبی سرمائے کے متعلق جو فیصلے

صادر کیے تھے انھیں ہم بے چون وچرا تسلیم کر لیں۔ اسی طرح غزل کے متعلق ان کی رائے
اور اس کی اصلاح کے متعلق ان کے مشورے بھی غور طلب ہیں۔ اقبال کی مذہبیت
اور سیاست کی وجہ سے ان کی شاعری کی عظمت کے راگ گائے گئے۔ ان کی شاعرانہ
عظمت کا کماحقہ احساس نہیں ہوا۔ دوسرے مذاہب والوں نے اسی وجہ سے ان کی
شاعری کو بھلا دیا۔ ترقی پسند تنقید نے اُردو ادب کو بہت کچھ دیا۔ مگر اس نے ادب کو
سیاست کے مقاصد کے تابع کر کے اور سیاست کو بھی ایک خاص نظریے سے وابستہ
کر کے ادب کو محدود کر دیا۔ اس نے ادبیت اور فن کے جمالیاتی پہلو کو سیاسی تبلیغ کی خاطر
اکثر نظر انداز کیا۔ اسی لئے آج ہمارا سب سے اہم فریضہ یہ ہے کہ قدیم شاعری کو ایک
تخیلی تجربہ مان کر اس تجربے کی معنویت کو دیکھیں۔ شاعر کا تخیل جتنا بلند ہو گا اتنا ہی وہ
اس کے ذریعے سے تخلیق کا اور تخلیق کے ذریعے سے ایک نئی تنظیم کا کام انجام دے سکے گا۔
تخیل کو غذا تجربے سے ملے گی۔ اس لیے انفرادی تجربہ تخلیق میں جان پیدا کرے گا۔ فنکار
جتنا اپنے تجربے سے وفادار رہے گا اتنا ہی اس کی تخلیق میں آب و رنگ آئے گا۔ یہاں
پر ایک مشکل منزل آئے گی۔ اسے قدم قدم پر یہ احساس ہو گا کہ مجھے یہ کہنا
چاہیے۔ اور یہ نہ کہنا چاہیے۔ لوگ یہ چاہتے ہیں اور یہ نہیں چاہتے۔ میرا احساس مجھے یہ بتاتا ہے اور دنیا
وہ پسند کرتی ہے اگر وہ اس معاملے میں اپنی نظر سے وفادار رہا اور اس نے اپنے جذبے، اپنے تجربے، اپنی آگہی اپنے
احساس کی بھرپور ترجمانی کر دی تو سمجھیے وہ قابلِ قدر فنکار ہو گیا۔ پھر یہ تخیلی مزاج اسکے لیے
زندگی میں مشکلات پیدا کرے گا۔ جتنا وہ اپنے تجربے سے وفادار ہو گا اتنا ہی وہ دنیا
کے عام عمل اور ردّ عمل کے لیے نا اہل ہو جائے گا۔ دنیا اس کی شخصیت میں ایک کمی
پائے گی۔ حالانکہ یہی عام زندگی کے معاملات کی کمی اس کے فن کی طاقت ہے۔ برنارڈ شا
نے "بشر اور فوق البشر" میں فن کار کے متعلق کہا ہے کہ سچا فن کار دنیا کے نزدیک بہت
سے برے کاموں کا مرتکب ہو سکتا ہے۔ وہ بیوی سے بے اعتنائی برت سکتا ہے

بچوں کو نظر انداز کر سکتا ہے۔ وہ سماج کے قوانین توڑ سکتا ہے۔ مگر یہ سب اس لیے کہ
اسے فن کے ساتھ وفادار رہنا ہے۔ ایک طرح یہ وہی شریعت اور طریقت والی بات
ہے۔ اس Abnormality کا بوجھ اسے ڈھونا ہے۔ مگر دراصل یہ
Abnormality ایک نئی نارملٹی کی طرف قدم ہے۔ یہ استعاروں اور
علامتوں کے ذریعے سے ایسے گہرے حقائق اور ایسے نئے پہلوؤں کا احساس دلاتی ہے
جن کی طرف سے عام زندگی اور اس کی مصروفیتوں نے ہمیں غافل کر دیا ہے۔ یہ طرح
کے نئے فسل کے ذریعے سے جسم کے تازہ دم ہونے کا کام ہے۔ میں یہاں شاعر یا فن کار کی
ذاتی کمزوریوں کا جواز نہیں پیش کر رہا ہوں۔ میں صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ
ہمیں اس کے فن سے غرض رکھنی چاہیے۔ اس کی شخصی یا ذاتی خصوصیات کو علاحدہ
کر دینا چاہیے۔ فن کار ان کمزوریوں کی وجہ سے فن کار نہیں ہوتا، ان کے باوجود ہوتا
ہے۔ ورنہ یہ کمزوریاں تو زندگی میں خاصی عام ہیں۔ مگر فن کار عام نہیں ہیں۔ اس لیے
فن کار کے نظامِ اخلاق اور فن کے نظامِ اخلاق میں فرق کرنا ضروری ہے۔ میں اپنے
طالب علموں کو ہر سال شروع میں دو نقادوں کا قصہ سناتا ہوں۔ ایک نے کہا۔ یہ
کتاب اچھی ہے۔ مجھے پسند ہے۔ دوسرے نے کہا۔ مجھے پسند نہیں مگر کتاب اچھی ہے۔
دوسرا بہتر نقاد تھا۔

جس طرح فن کار کی شخصی اور ذاتی کمزوریوں کو فن کی خوبی کے اعتراف میں
حارج نہ ہونے دینا چاہیے، اسی طرح اپنے عقیدے یا مسلک کو بھی۔ شاعر نہ مفکر
ہوتا ہے نہ فلسفی۔ وہ حقیقی معنی میں دانش مند ہوتا ہے۔ جیسا اسے خیالات سے
محبت ہوتی ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ دانش مندی Wisdom اور شاعری
بلند ترین شاعروں کے یہاں توام ہوتی ہیں۔ کالی داس، تلسی داس، ٹیگور، اقبال
کی شاعری میں جو دانش مندی ہے اس سے لطف اٹھانے کے لیے ان کے عقائد سے

اتفاق کرنا ضروری نہیں۔ دانتے اور ملٹن کے عقائد کو ماننا ضروری نہیں، صرف یہ احساس کافی ہے کہ ان شاعروں نے اپنے ذاتی تجربے اور شخصی نظریے کو اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ اس میں ایک آفاقیت آجاتی ہے جو اپنی جگہ احترام اور توجہ کی مستحق ہے۔ یعنی ہم شاعر کے ذہنی سفر میں اس کا ساتھ دے سکتے ہیں۔ بڑے شاعر وہ نہیں جو زیادہ سے زیادہ فلسفہ بگھارتے ہیں یا مذہب کی تلقین کرتے ہیں یا سیاست کے اصول واضح کرتے ہیں۔ بڑے شاعر وہ ہیں جو اپنے خصوصی تجربات کے متعلق بہت کچھ کہتے ہیں۔ اور ان خصوصی تجربات میں ایک کلی نظر کی وجہ سے ایک خاص گہرائی یا عظمت یا آفاقیت خود بخود آجاتی ہے۔ الیف۔ آر۔ لیوس نے غلط نہیں کہا ہے کہ آفاقیت Universality خصوصیت Particularity کی نسبت سے ہوتی ہے۔ یوں تو زبان خود بہت مکمل طریقۂ اظہار نہیں ہے مگر شاعری کی زبان اس لیے بصیرت کے ابلاغ پر زیادہ قادر ہے کہ نثر کے مقابلے میں اس میں تضادات بھی ہو سکتے ہیں۔ گویا شاعری کی زبان بہ یک وقت زیادہ وجدانی (اور اس لیے مبہم) اور زیادہ منطقی ہوتی ہے۔ مشہور انگریزی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس کے باپ نے اس سے کہا کہ ایک شاعر کو صبح کو خدا میں اپنے عقیدے کا اظہار کرنا چاہیے اور شام کو اس میں شک کرنا چاہیے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ شیکسپیئر کے عقائد کیا تھے کیونکہ اس کے بہت سے عقیدے تھے (جو ایک دوسرے سے متضاد تھے) مذہبی عقیدہ ہو یا سیاسی نظریہ یا اخلاقی تصور، شاعر کے لیے یہ ایسا ہے جیسا کہ دیوار لا یا بیاٹ۔ ییٹس (Yeats) کے یہاں آتش تصوں اور روحوں کا ذکر بہت ملتا ہے۔ جب یہ روحیں اس کے اعصاب پر سوار ہونے لگیں تو اس نے کہا ٹوٹے پھوٹے بے ربط جملوں میں بدخط تحریر میں جو کچھ آجاتا تھا وہ اتنا ہیجان انگیز، اتنا گمبھیر معلوم ہوتا تھا کہ میں زندگی کا بقیہ حصہ ان منتشر جملوں کو جوڑنے اور ان کی توجیہ کرنے کے لیے صرف

کرنے پر آمادہ ہوگیا۔ تب ان روحوں نے متنبہ کیا "تمہیں ہم تو تمہیں شاعری کے لئے استعارے دینے آئے ہیں" مشہور امریکن نقاد کینتھ برک Kenneth Burke اپنی کتاب زبان اور ابلاغ Language and communica-tion میں کہتا ہے کہ آدمی علامت کو برتنے والا (علامت بنانے والا یا علامت کا استعمال کرنے والا) جانور ہے۔ وہ نفی کا موجد ہے۔ وہ اپنے فطری ماحول سے اپنے ہی بنائے ہوئے اوزاروں کی وجہ سے علاحدہ ہوگیا ہے۔ اسے تنظیم کا خیال متاثر کرتا ہے اور تکمیل کی آرزو اس کے لیے ایک عذاب ہے۔ Rotten with perfection اگر ہم ان خیالات پر غور کریں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ ان کی خاصی اہمیت ہے۔ علامتوں میں سوچنا اور علامتوں میں جینا۔ علامتوں میں مرنا انسان کا مقدر ہے۔ وہ نفی سے ہر بات شروع کرتا ہے یا اثبات تک بھی وہ نفی کے ذریعے سے جاتا ہے۔ میز کی پہچان وہ یہ بتاتا ہے کہ یہ کرسی نہیں ہے۔ دن کی یہ کہ وہ رات نہیں ہے۔ اس نے تہذیب، سائنس، علوم، صنعت و حرفت کے بہت سے اوزاروں پر قدرت حاصل کی ہے۔ مگر ان اوزاروں نے اس پر حکومت کرنا شروع کردی ہے اور اس کی روح بے چین ہے۔ تنظیم اس کی فطرت ہے اور ہر تنظیم ایک نئی تخریب اور ایک نئی تعمیر کا سلسلہ ہوتی ہے۔ وہ تکمیل کی خواہش میں مرتا ہے اور ایک ازم سے دوسرے ازم تک جاتا ہے۔ بڑے شاعروں کے یہاں آدمی کی یہ ساری خصوصیات اپنے طور پر جلوہ گر ہوتی ہیں کوئی کم کوئی زیادہ۔ میر علامتی اظہار اور اپنے فطری ماحول سے علاحدگی کے کرب کو زیادہ ظاہر کرتے ہیں۔ فانی بھی اس خصوصیت میں ان کے شریک ہیں۔ اقبال کو تکمیل اور تنظیم کا خیال زیادہ ستاتا ہے، تمام اردو شعرا میں غالب کے یہاں یہ سب پہلو جلوہ گر ہیں۔ وہ پورے آدمی ہیں۔ ایک طرف وہ یہ کہتے ہیں،

خوئے آدم دارم آدم زادہ ام
آشکارا دم ز عصیاں می زنم

اہلِ ورع کے حلقے میں ہر چند ہوں ذلیل
پر عاصیوں کے زمرے میں میں برگزیدہ ہوں

دوسری طرف یہ بھی فرماتے ہیں:

دیدہ تا دل ہے یک آئینہ چراغاں کس نے
خلوتِ ناز پہ پیرایۂ محفل باندھا

بے خبر مست کہہ مجھ بے دردِ خود بینی سے پوچھ
قلزمِ ذوقِ نظر میں آئینہ پایاب تھا

غالب کے یہاں خاص پہلو دیکھیے۔ میں نسخۂ حمیدیہ کے اشعار سے اس لیے مثالیں دے رہا ہوں کہ متداول دیوان سبھی کی نظر میں ہے۔ لیکن نسخۂ حمیدیہ کے جواہر پاروں کو عام طور پر خزف ریزے سمجھ کر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ حالانکہ اس نے غالب کو غالب بنایا اس لیے اس دور کی شاعری کو بے راہ روی نہیں سمجھنا چاہیئے بلکہ اسی قانونِ باغبانیٔ صحرا کے تحت دیکھنا چاہیئے جس میں کانٹوں کی پیاس بجھائی جاتی ہے اور ویرانوں میں پھول کھلائے جاتے ہیں۔

ہر کفِ خاک جگر تشنۂ صد رنگِ ظہور
غنچے کے مے کدے میں مستِ تامل ہے بہار

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

سازِ جلوہ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک
شوقِ دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

شرر فرصت نگہ، سامان یک عالم چراغاں ہے
بقدر رنگ یاں گردش میں ہے پیمانہ محفل کا

دیر و حرم آئینۂ تکرار تمنا
واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

میں چشم وا کشادہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنم خورشید دیدہ ہوں

کوئی آگاہ نہیں باطن ہم دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ

اب نفی کا پہلو دیکھیے۔

موج خمیازۂ یک نشہ چہ اسلام چہ کفر
کجی یک خط مسطر چہ توہم چہ یقیں

خاک بازی امید کارخانۂ طفلی
یاس کو دو عالم سے لب بہ خندہ وا پایا

کس بات پہ مغرور ہے اے عجز تمنا
سامان دعا وحشت و تاثیر دعا ہیچ

نے سبحہ سے علاقہ نہ ساغر سے واسطہ
میں معرض مثال میں دست بریدہ ہوں

فنا کو عشق ہے بے مقصداں حیرت پرستاراں
نہیں رفتار عمر تیز رو پابند مطلب ہا

اپنے فطری ماحول سے علاحدگی کا احساس جسے جدید دور کی اصطلاح میں (ALIENATION) کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح ظاہر ہوتا ہے۔

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح، اسد
ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

اسد خاکِ درِ مے خانہ اب سر پر اڑاتا ہوں
گئے وہ دن کہ پانی جام سے لے زانو زانو تھا

ہے سرنوشت میں رقمِ وا شکستگی
ہوں جوں خطِ شکستہ بہ ہر جا شکستہ دل

تمیزِ زشتی و نیکی میں لاکھ باتیں ہیں
بہ عکسِ آئینہ یک فردِ سادہ رکھتے ہیں

نہ حیرت چشمِ ساقی کی نہ صحبت دورِ ساغر کی
مری محفل میں ساقی گردشِ افلاک باقی ہے

تسلیم کی خواہش اس طرح جلوہ گر ہوتی ہے۔

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

شوق ہے ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز
ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا

اسد سودائے سرسبزی سے ہے تسلیم رنگیں تر
کہ کشتِ خشک اس کا ابرِ بے پروا خرام اس کا

فتادگی میں قدم استوار رکھتے ہیں
برنگِ جادہ سرِ کوئے یار رکھتے ہیں

نقشِ عبرت در نظر یا نقدِ عشرت در بساط
دو جہاں وسعت بقدرِ یک فضائے خندہ ہے

تکمیل کی خواہش اور اس کی سزا اس عنوان سے ملتی ہے۔

ہر رنگ میں جلا اسدِ فتنۂ انتظار
پروانۂ تجلیِ شمعِ ظہور تھا

تماشائے گلشن تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہگار ہیں ہم

نے کوچۂ رسوائی و زنجیر پریشاں
اے نالہ میں کس پردے میں آہنگ نکالوں

سر پر مرے وبالِ ہزار آرزو رہا
یارب میں کس غریب کا بختِ رمیدہ ہوں

طاقت فسانۂ بادہ، اندیشہ شعلہ ایجاد
اے غم ہنوز آتش اے دل ہنوز خامی

وہ تشنۂ سرشارِ تمنا ہوں کہ جس کو
ہر ذرہ بہ کیفیتِ ساغر نظر آوے

اب یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ غالب کیوں اپنے دور میں اتنے مقبول نہیں ہوئے جتنے آج ہیں۔ غالب کے دور میں ازمنۂ وسطیٰ کے عام ذہن کے مطابق فطرت ایک مستقل معجزہ ہے جسے ایک غیبی طاقت کی لمحہ بہ لمحہ مدد یا ہدایت نے چلا رکھا ہے۔ عالمِ طبیعی اور فطرتِ انسانی مستقل اور مقررہ قوانین کے پابند ہیں۔ شروع شروع میں سائنس نے ارتقا Evolution اور ترقی (Progress) کے ایک خطِ مستقیم کا سہارا لیا۔ مگر اب یہ بات واضح ہو گئی ہے کہ ارتقا اور بازگشت، ترقی اور ترقیِ معکوس ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ نہ عالمِ طبیعی کے قوانین مستقل اور مقرر ہیں اور نہ فطرتِ انسانی کے اسرار و رموز اور پیچ و خم کا ابھی پورا علم ہے۔ اس لیے حقیقت کے بہت سے روپ ہو سکتے ہیں اور

شعروادب جس حقیقت کو پیش کرتا ہے وہ اتنی اہم ہے کہ اس کو نظر انداز کر کے ہم ذہنی افلاس اور تخیلی کم مائیگی اور بالآخر شخصیت کی کجی تک جا سکتے ہیں۔ شعروادب اُس وقت عظیم ہوتا ہے جب وہ انکار اور عقیدے، سوال اور جواب، آسمان اور زمین، مادرائیت اور ارضیت، ملکوتیت اور شیطنت سبھی سے کام لے جب وہ خیال کے نقشے کو لفظ کی مستی اور لفظ کی مستی کو آشوبِ آگہی بنا سکے۔ غالب نے سوال کیے، خدا سے، دوسروں سے اور اپنے سے۔ ان کے کلام میں کیوں، کیا اور کیسے بہت ملتے ہیں۔ ایک بالغ نظر نقاد نے کہا ہے کہ سوال کرنا خود ایک جواب کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس لیے میرے نزدیک غالب کی تشکیک ان کی ذہنی جستجو اور اس جستجو کی توانائی کو ظاہر کرتی ہے۔ کیا ان سوالوں میں آپ کو ایک جواب نہیں ملتا۔

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے
ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا
ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا
گر ملینے کی تھی توبہ ساقی کو کیا ہوا تھا

کس بات پہ مغرور ہے اے عجزِ تمنا
سامانِ دعا وحشت و تاثیرِ دعا ہیچ

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یا رب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

تشکیک، انکار، اختلاف کا مقصد جامد عقیدے کو متزلزل کرنا، درنئی بصیرت اور نئی آگہی بخشنا ہے۔ یہ آگہی صرف عقل سے عبارت نہیں مگر عقل اور وجدان دونوں کو تخلیقی تخیل Creative Imagination کے لیے استعمال کرتی ہے۔ اس تخلیقی تخیل میں صرف جذبے کی مستی یا صرف عقلی تجزیے سے کام نہیں لیا جاتا بلکہ جذبے کی تھرتھراہٹ اور عقل کی عطا کی ہوئی بصیرت کو اس نظریے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جو دانش وری کا حق ادا کرتی ہے۔ غالب صحیح معنی میں شاعری کو دانش وری (Poetry of Intellect) بنا دیتے ہیں۔ انھیں معنوں میں میں نے عرصہ ہوا، کہا تھا کہ غالب نے اردو شاعری کو ذہن دیا۔ اس ذہن کی بدولت تخیل حیات و کائنات کی سیر کرنے کے بعد جب دنیا کو دیکھتا ہے تو اسے وہ اتنی حسین نظر آتی ہے کہ اس پر بہت سی جنتیں قربان کی جا سکیں۔ اس کو میں ارضیت کی روایت کہتا ہوں۔ ارضیت کا احساس تو اردو کے ہر بڑے شاعر کے یہاں ملتا ہے۔ اور میر نے انسان کی عظمت اور نظیر نے اس کے ہزار شیوہ انداز کا ذکر بھی کیا ہے اور اقبال تو روحِ ارضی کے آدم کے استقبال کا ترانہ بھی چھیڑتے ہیں مگر ان سب کے یہاں انسان اس اخلاقی مشن کی وجہ سے اہمیت رکھتا ہے جو خدا کی کائنات کو سمجھنے اور برتنے کے لیے ہے۔ مگر غالب کے یہاں یہ ارضیت صرف اس دنیا اور اس کے بسنے والوں کی خام خوشیوں

اور محرومیوں، عام تشنگی و سرشاری، روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی باتوں کی جذباتی اور ذہنی قوت اور شوق تمنا، آرزو اور جستجو کی دنیا کے لامحدود امکانات اور ان گنت عجائبات کی وجہ سے اہم ہے ورنہ وہ خضر سے کیوں کہتے۔

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

یا ہزاروں حوروں پر ایک زن ارضی کو کیوں ترجیح دیتے۔

سیہ مستی ابر باراں کجا
خزاں چوں نباشد بہاراں کجا
چہ منت نہد ناشناسا نگار
چہ لذت دہد وصل بے انتظار
نظر بازی و ذوق دیدار کو
بہ فردوس روزن بہ دیوار کو

اب یہ بات آسانی سے سمجھ میں آجائے گی کہ غالب کے یہاں اگرچہ عشق کے سبھی رنگ ملتے ہیں مگر وہ روحانی عشق کی نسبت جسم کی پکار پر بھی کان دھرتے ہیں اور کیوں ان کے یہاں جنس کی یہ شدت ہے۔ یہ مشہور ہے کہ بالآخر اعصابی توانائی اور ذہنی صحت کے لیے کام آتی ہے۔ اس لیے غالب محض پیکر اور روحانی پرستار نہیں ہے وہ جانتے ہیں کہ لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی۔ ان کے یہاں یہ اشعار معنی خیز ہیں۔

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ اک عالم گلستاں ہے

اسدؔ اٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش
لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمونِ عالی ہے

نہ کہہ کر طاقتِ رسوائیٔ وصال نہیں
اگر یہی عرقِ فتنہ ہے مکرر کھینچ

رڑائے گردہ بزم مے کشی میں قہر و شفقت کو
بھرے پیمانۂ صد زندگانی ایک جام اس کا

غالبؔ کی شاعری ایک بالغ ذہن کی شاعری ہے جو تخیل کی مدد سے زندگی کے ان گوشوں کو دیکھ لیتا ہے جو عام نظروں سے پوشیدہ تھے۔ یہی تخلیقی تخیل انھیں ہر سطحی رومانیت اور سستے نشے کی تہی مائیگی سے آشنا کرا دیتا ہے۔

پوچھ مت رسوائیٔ اندازِ استغنائے حسن
دست مرہونِ حنا رخسار رہنِ غازہ تھا

کوہ کن گرسنہ مزدورِ طربگاہِ رقیب
بے ستوں آئینۂ خوابِ گرانِ شیریں

یہ فلسفوں اور نظریوں کی رعونت، عنفوانِ شباب کے سنہرے دھندلکے اور جذباتی ہیجان اور ماورائیت کے طلسمی غبار سے انھیں نکال کر ایک پختگی ([illegible]) اور دیدہ ور سنجیدگی تک پہنچا دیتا ہے جس کی بدولت زندگی نہ صرف عجائبات و تضادات کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے بلکہ یہ عجائبات اس قابل ہیں کہ ان کے تماشے سے نظر کو شگفتگی اور شوخی عطا کی جائے۔ نظر کی یہ شوخی پھر سود و زیاں نہیں دیکھتی۔ لومڑی کی طرح انگور کے خوشوں تک نہ پہنچ سکنے کی وجہ سے انھیں کھٹا نہیں کہتی بلکہ دل جمعی کے ساتھ یہ اعلان کر سکتی ہے۔

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے

روانیِ روشِ و مستیِ ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کہیے

یعنی حسن بہرحال حسن ہے خواہ مہربان ہو یا نہ ہو۔ دریا کی روانی بہرحال دلکش ہے خواہ آپ اس سے بجلی پیدا کر سکیں یا نہیں۔ آدمی بہرحال آدمی ہے اس لیے لائق احترام ہے اور لائق اعتراف۔ رنگوں کے اختلاف پر نہیں جانا چاہیے۔ ان میں بہار کی کارفرمائی دیکھنی چاہیے۔ نہ جبر و قدر سے لڑنا چاہیے نہ واعظ سے جھگڑنا۔ زندگی کی کسی خاص منزل پر زور دینے سے زیادہ زندگی کے سفر کا حق ادا کرنا ضروری ہے۔ فرد کو اپنی شخصیت کی تربیت کے لیے روشن بھی خلق بھی ہونا پڑے گا اور تنہا بھی رہنا پڑے گا۔ آدمی تنوطی بھی ہو سکتا ہے۔ رجائی بھی۔ مومن بھی اور کافر بھی اور تنوطیت، رجائیت، ایمان اور کفر دونوں میں ایک اندرونی تعلق ہے۔ فن نشہ ہے نہ نجات۔ یہ نغمہ کے ذریعے سے معنی کی تلاش اور معنی کی توسیع کے ذریعے سے ذہن کی سیرابی کا ایک ذریعہ ہے۔ یہ وہ کارنامہ جرائی ہے جو یونانی دیوتا کی طرح زخم بھی دیتی ہے اور کمان بھی اور زخم اور کمان میں تعلق کو بھی ظاہر کر دیتی ہے۔ یہ سرو برگ ادراک معنی کے علاوہ تماشائے نیرنگ صورت کو بھی ایک قدر مان لیتی ہے اور نفس قیس کو چشم و چراغ صحرا کہتی ہے۔ کیا ہوا اگر وہ شمع سیہ خانۂ لیلیٰ نہیں۔ غالب اور شیکسپیئر کی بڑائی اسی میں ہے کہ ان پر کوئی لیبل نہیں لگایا جا سکتا سوائے نظر کے اور صاحب نظر اپنے پیش روؤں سے مختلف ہوتا ہے۔ وہ روایت پرست نہیں ہوتا۔ روایت سے اس طرح کام لیتا ہے کہ پرانے بادل نئی بجلی پیدا کر دیتے ہیں۔ اسی لیے تو کہتا ہے :-

با من میاویز اے پدر فرزند آدم را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نکرد

جس طرح غالب کی شاعری ذہن کی شوخی کو ظاہر کرتی ہے، اسی طرح غالب کی نثر شخصیت کی شوخی کو۔ جب ذہن کی شوخی کو غم اور حالات نے ماند کر دیا تو شخصیت کی شوخی نے خطوں کا نگار خانہ سجایا۔ ایک عرصہ تک آدمی محشر خیال رہا اور خلوت انجمن بنی رہی۔ مگر پھر تنہائی کے عذاب نے خطوں کے ذریعے سے ایک نئی انجمن کی طرح ڈالی۔ ان کی نثر پر اظہار خیال کرنے کا یہ موقع نہیں ہے۔ مجھے صرف یہی عرض کرنا ہے کہ دونوں میں ایک گہرا معنوی رابطہ ہے۔ فضا کی سیر ضروری تھی مگر پھر تخیل کی دولت نے اپنے در و بام اور اپنے گلی کوچوں سے ایک لگن پیدا کی۔ جو حسن باز چاند کے گرد چکر لگا رہے تھے وہ بھی اس بلندی سے زمین کو دیکھ کر اس پر نئے سرے سے عاشق ہو گئے۔

پروفیسر مجیب نے غالب کے اردو کلام کے انتخاب کے دیباچے میں درست کہا ہے: "شاعر کا منصب یہ ہوتا ہے کہ انسان کی نظر میں وہ قوت پیدا کرے جس سے وہ اپنے آپ کو اور اپنی دنیا کو ہر پہلو سے دیکھ سکے۔ غالب نے اس منصب کا حق ادا کیا۔ شوق کو جو انسانیت کا جوہر ہے، عالم وجود کی سیر کرنا سکھایا اور اسے ہمت دلائی کہ مسکرا کر یا خفا ہو کر زندگی کی ایسی تمام شرطوں کو نامنظور کر دے جن سے اس کی آزادی محدود ہوتی ہے یا اس کے رتبۂ انسانی میں کمی پیدا ہوتی ہے۔" اسی کو میں شوخیٔ اندیشہ کہتا ہوں۔ یہ سدا بہار ہے اور سب کے لیے ہے۔ یہ غالب کی اور اردو کی ہندوستان کو دین ہے۔ اس شوخیٔ اندیشہ کی تربیت جدید ہندوستان کا ایک مقدس فریضہ ہے جس سے ہم سب کو خواہ وہ اردو بولنے والے ہوں یا کسی اور ہندوستانی زبان کے بولنے والے، کسی حال میں غافل نہیں رہنا چاہیے۔

پورے غالب

(THE WHOLE OF GHALIB)

ہماری تنقید اب تک ادب کے کسی نہ کسی پابند تصور سے آزاد نہیں ہو سکی ہے گو حال میں اس تصور سے بلندی اور ادب کی اپنی خصوصیت کو واضح کرنے کی کوششیں ملنے لگی ہیں۔ ادب میں اخلاق، ادب میں مذہبی تصورات، ادب میں شعور، ادب میں سماجی قدریں، ادب میں انسان دوستی کے ہر نظریے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ادب کا مقصد ان میں سے کسی نقطۂ نظر کی ترجمانی یا اشاعت ہے۔ مگر ادب تلقین نہیں تخلیق ہے۔ یہ Saying نہیں ہے Making ہے۔

ادب کی قدر و قیمت اس بات سے متعین نہیں ہوتی کہ وہ صحیفۂ اخلاق یا سماجی دستاویز ہے۔ ادب خود اخلاق ہے اور وہ اپنے طور پر سماجی بصیرت بھی دیتا ہے۔ ادب کا کوئی تعلق نہ پروپیگنڈے سے ہے نہ لوگوں کی ہدایت کرنے سے، نہ راہِ نجات سے، نہ فوری عمل کے لیے اُکسانے سے۔ اس کا مقصد نہ علم میں اضافہ کرنا ہے، نہ معلومات دینا ہے، نہ واقعات بیان کرنا ہے۔ اس کا مقصد تخیلی تجربے کی ترسیل ہے لیکن ترسیل کے لیے ذمہ داری صرف فن کار کی

نہیں اُس کے حلقے کی بھی ہے۔ اگر آپ کا ریڈیو سیٹ ناقص ہے یا صرف ایک ہی
لہر کو گرفتار کر سکتا ہے تو اس میں لہریں پھینکنے والے آلے کا کیا قصور۔ تخیلی تجربہ
جمالیاتی قدر رکھتا ہے۔ یہ خوش گوار اور دل کش ہوتا ہے اور بہ ظاہر ناخوش گوار
اور بدصورت چیزوں سے بھی خوش گواری اخذ کر سکتا ہے۔ جس طرح دیوتا زہر
سے امرت نکال لیتے تھے۔ یہ سنسنی خیزی سے دور رہتا ہے۔ مگر جذبے اور حواس کو
اپیل کرتا ہے۔ یہ جذبے کو معروضی بناتا ہے۔ اس میں مواد فارم میں جذب ہو جاتا
ہے جو "دنیا" تھی "زبان" بن جاتی ہے اور زبان میں جذبات، خیالات اور نقطۂ نظر گھل
مل کر ایک مجموعی بصیرت عطا کرتے ہیں۔ ادب کا تعلق اس سچائی سے نہیں ہے جو
سائنس کی ہے۔ اس کا تعلق اس صداقت سے ہے جو مانی جا سکتی ہے۔ اس
کا منطق سے نہیں جذبے اور اس کے جادو سے تعلق ہے۔ اسی لیے ارسطو نے
ناممکن باتوں کے بیان کو جائز قرار دیا تھا۔ مگر ناقابل قیاس باتوں کو نہیں۔ فن کی
سچائی، اس کی اندرونی ضرورت اور اس کی صحت میں ہے۔ اس کی بڑائی ہمارے جذبات
کو بیدار کرنے میں ہے۔ اس کی معلومات کی صحت یا اس کے بیان کی علمی قیمت میں نہیں۔

فن کی سچائی تو واضح ہو گئی مگر فن کی بڑائی کس چیز میں ہے۔ ایلیٹ نے کہا
تھا کہ فن کو پرکھا تو فنی معیاروں سے جائے گا مگر اس کی بڑائی دوسرے معیاروں
سے متعین ہو گی۔ بہ ظاہر اس سے خیال ہوتا ہے کہ ایلیٹ کی مراد زندگی میں بڑائی
کے معیاروں سے ہے۔ اور غالباً یہ معیار اخلاقی یا سماجی ہوں گے۔ ظاہر ہے کہ ان
معیاروں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ایلیٹ یہاں زندگی کی بصیرت کی
بات کرتا ہے۔ اس کے نزدیک فن میں بڑائی اس نظریۂ زندگی سے آتی ہے جو
قاری کو مربوط، پختہ اور حقیقی تجربے پر مبنی معلوم ہو۔ یعنی سوال کسی اخلاقی یا سماجی
نظریے سے اتفاق کا نہیں ہے بلکہ اس کی پختگی اور گہرائی اور اس میں پوری طرح

فرق ہونے کا ہے۔ یعنی بڑی شاعری، مذہبی، سماجی، متصوفانہ، اخلاقی، فلسفیانہ سبھی کچھ ہو سکتی ہے مگر اپنے سن میں ڈوبنے کی وجہ سے، نہ کہ کسی بڑے فلسفے یا نظریے کی وجہ سے۔ میرے خیال میں اس کی یہ بڑائی اول تو تجربے کی تہہ داری میں ہے یعنی اس تجربے کی کئی تہیں ہوں اور ان میں سے کسی تہہ سے لوگ متاثر ہو سکتے ہوں یا ایک تہہ کے آئینہ روشن ہونے اور دوسری کے کل۔ دوسرے یہ بڑائی تجربے کی پیچیدگی میں ہے۔ اس سلسلے میں ایلیٹ کا یہ اقتباس دلچسپی سے خالی نہ ہوگا:۔

> "حال کے انسان کی ساری فکر اور جذبہ اس تجربے کی شکل میں ہوتا ہے جو مثال کے طور پر زمانۂ وسطیٰ کے انسان کے تجربے کے مقابلے میں زیادہ مخصوص اور منفرد تر ہوگا۔ آج ہمارے درمیان زمانۂ وسطیٰ کے انسان کا بڑے پیمانے پر موجود ہونا ہمارے لیے غلط فہمی کا باعث نہیں ہونا چاہیے وہ لوگ جن کے لیے شاعر لکھتا ہے اور جن کے لیے اپیل سے ہم اسے پرکھتے ہیں ناگزیر طور پر اپنے ذہنوں کی تشکیل میں پہلے سے بہت زیادہ چناگر سے کام لیتے ہیں اور شاعر جس حد تک ان مواقع سے کام لیتا ہے جو اسے ملتے ہیں ... یہ مشکل ہی نہیں ناممکن ہے کہ ہم اس بنا پر اسے اپنے قدرتی وسائل سے کام نہ لینے دیں کہ اس کے پڑھنے والے اسے سمجھ نہ سکیں گے۔ یہ اس کا قصور نہیں، یہ اس کے سماجی نظام کا قصور ہے۔"

(ادبی تنقید کے اصول ص ۲۱۹-۲۱۸)

ممکن ہے غالب کے کلام کو ان کے دور میں بہت سے لوگ جب مشکل کہہ کر نظر انداز کر دیتے تھے تو اس میں قصور غالب کا کم تھا، ان کے دور کا زیادہ تھا۔ بات یہ ہے کہ زمانۂ وسطیٰ کی شاعری مجموعی طور پر عوامی اپیل کی شاعری ہے۔ دوسری بات یہ اہم ہے کہ زمانۂ وسطیٰ کا ذہن فرد اور اس کی انفرادیت کے ساتھ انصاف نہیں کر پاتا۔

تیسری بات یہ بھی ہے کہ غالب نے پچیس سال کی عمر سے پچاس سال کی عمر تک زیادہ تر فارسی میں شاعری کی اور اردو میں بہت کم کہا۔ وہ اپنے آپ کو فارسی کا شاعر سمجھتے رہے اور لوگوں کو بھی یہی باور کرادیا۔ اسی وجہ سے گارساں دی تاسی ۱۸۴۷ء میں ذوق اور ناسخ کا ذکر کرتا ہے۔ غالب کا نہیں کرتا۔ اور غالب کی موت کے کافی عرصے بعد ۱۸۸۲ء میں جب سرسید کے سامنے علی گڑھ میں شعراء کے نام سے ورکشے بنوانے کی تحریک ہوتی ہے تو اردو کے شاعر ذوق اور فارسی کے شاعر غالب کا نام لیا جاتا ہے۔ ان پر اپنی اردو شاعری کی اہمیت بعد میں کھلی۔ جس طرح اردو خطوط کی اہمیت کا راز بعد میں سمجھ میں آیا۔ ادب میں ایسی مثالیں اور بھی ہیں۔ یہ حالی کا فیضان ہے کہ ان کی اہمیت و معنویت اردو دنیا پر واضح ہونی شروع اور یہ اہمیت و معنویت برابر بڑھتی جارہی ہے۔

یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ سرسید کی تحریک سے ادب میں مقصدیت کی لے بہت تیز ہوگئی تھی۔ مگر مغرب کے اچھے اثرات میں سے ایک اثر یہ بھی ہوا کہ ادب کی اپنی خصوصیت کو رفتہ رفتہ مناسب اہمیت ملنے لگی اور تخیل کی پرواز، تجربے کی گہرائی، جذبے کے جادو، حسن کاری کے آداب کا احساس بڑھنے لگا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے ابتدائی کلام پر بھی نظریں پڑنے لگیں اور بجنوری نے غالب کو ایک آفاقی پس منظر میں پیش کرکے اور ان کی شاعری کی گہری معنویت کی طرف اشارہ کرکے اس رجحان کو تقویت دی۔ حالی کے اثر سے "بیدل کے رنگ کو" غالب کی بے راہ روی،، سمجھا گیا۔ گو اس کی غیر معمولی بلند پروازی کو بھی تسلیم کیا گیا۔ مگر عام معیار یہی رہا کہ شعر وہی ہے جو ادھر قائل کے منہ سے نکلے ادھر سامع کے دل میں اتر جائے۔ بہ قول حالی: "جو محاورے روزمرہ کی بول چال اور بات چیت میں برتے جاتے تھے انھیں کو جب اہل زبان وزن کے سانچے میں ڈھلا ہوا دیکھتے تھے تو ان کو زیادہ لذت

ملتی تھی اور زیادہ لطف حاصل ہوتا تھا۔ ۱۱ چنانچہ عام فہم زبان، مانوس خیالات، فوری ترسیل اور مقصدی لے کے زیر اثر غالب کی ابتدائی شاعری پر وہ توجہ نہ ہوئی جو ہونی چاہیے تھی۔ اس میں شارحین کا بھی قصور ہے جنھوں نے غالب کے اشعار کے صرف معنی بیان کرنے پر قناعت کی اور نہ صوتی آہنگ کو واضح کیا، نہ الفاظ کے مناسب انتخاب اور لفظ کی نبض شناسی پر، نہ چراغانِ خیال پر، نہ اس کی رنگا رنگ بزم آرائی پر اور نہ ان اقدار پر جو غالب کے ان اشعار میں جلوہ گر ہیں۔ حد یہ ہے کہ غالب کو تشبیہات اور استعارات کا بادشاہ کہتے ہوئے ان کے استعارے کے تخلیقی استعمال پر اور استعارے کے ذریعے حسن کے کئی پہلوؤں کی طرف ذہن کو مائل کرنے کی صلاحیت پر بھی پوری توجہ نہیں ہوئی۔ مگر غالب کا عرفان بڑھتا گیا۔ اقبال کے اشارے نے بیدل اور غالب کے رشتے پر نئے سرے سے غور کرنے کی طرف مائل کیا۔ جب عام استعمال کی زبان اور ادبی زبان کا فرق سمجھ میں آنے لگا تو محض سادگی اور فوری ترسیل قدر مطلق نہ رہیں۔ جب ادب پر نظریے کی گرفت ڈھیلی ہوئی اور نظر کی گہرائی اور بلندی کو بھی قابلِ اعتنا سمجھا جانے لگا تو غالب کی ہمہ گیر متنوع، بزندگی کے عجائبات، تناقضات اور تضاد کی آئینہ دار شاعری کی معنویت بھی کھلی۔ جب محض خیال یا محض زبان کی میکانکی تقسیم کی لکیر کے فقیر کم ہونے لگے اور شاعری میں خیال کے انوکھے پن، اس کی معنویت، اس کی پہلوداری، اس کی پیچیدگی، جذبات کے تناؤ اور اس تناؤ کو ایک نشتر یا ایک تاثر کے ذریعے سے جذب کرنے کی صلاحیت کا اعتراف ہونے لگا تو غالب کے پورے قد کا عرفان بھی بڑھا۔ چنانچہ اوّل تو آج ہم غالب کے دو یا تین ٹکڑے نہیں کر سکتے بلکہ ہمیں غالب کی ساری شاعری کو نظر میں رکھنا ہوگا۔ دوسرے ہم اس کی ابتدائی شاعری کے عرفان کو غالب کے عرفان کے لیے ضروری سمجھتے ہیں۔ تیسرے ہم اس میں زیادہ تر خزف ریزے اور چند جواہرات نہیں دیکھتے بلکہ صرف چند خزف ریزے اور زیادہ تر جواہرات دیکھتے ہیں اور عالی

جہاں لطف کی کمی پاتے تھے وہاں گنجینۂ معانی کا ایک طلسم دریافت کرسکتے ہیں جو منسخ ہوجاتا ہے تو روح کو ایک بالیدگی اور ذہن کو ایک شادابی بخشتا ہے۔

نسخۂ حمیدیہ میں غالب کے اہم اور قابل قدر اشعار تین سو سے زیادہ ہیں۔

اور حسب ذیل مطلعوں یا پہلے شعر والی غزلیں خاص توجہ چاہتی ہیں۔

تنگی رفیقِ رہ تھی عدم یا وجود تھا
میرا سفر بطالع چشم حسود تھا

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقش پا پایا

کارخانے سے جنوں کے بھی میں عریاں نکلا
میری قسمت کا نہ اک آدھ گریباں نکلا

نہ بھولا انتظار دم شماری انتظار اپنا
کہ آخر شیشۂ ساعت کے کام آیا غبار اپنا

شگفتن کمیں گاہ تقریب جوئی
تصور ہوں بے موجب آزردگاں کا

منعِ جنوں کو وقتِ تپیش دور بھی دور تھا
اب گھر میں مختصر سا بیاباں ضرور تھا

خود پرستی سے رہے باہمدگر نا آشنا
بیکسی میری شریک، آئینہ تیرا آشنا

بت پرستی ہے بہار نقش بندی ہائے دہر
ہر صریر خامہ میں اک نالۂ ناقوس تھا

یاد روزے کہ نفس سلسلۂ یارب تھا

نالۂ دل بگردِ دامنِ قطعِ شب تھا
رات دل گرمِ خیالِ جلوۂ جانانہ تھا
رنگ روئے شمع برقِ خرمنِ پروانہ تھا

دو عالم کی ہستی پہ خطِ وفا کھینچ
دلِ دوستِ اربابِ ہمت سلامت
بیدل نہ نازِ وحشتِ جیبِ دریدہ کھینچ
جوں بوئے غنچہ اک نفسِ آرمیدہ کھینچ
قطعِ سفرِ ہستی و آرامِ فنا ہیچ
رفتار نہیں بیشتر از لغزشِ پا ہیچ

بکامِ دل کریں کس طرح گرہاں فریاد
ہوئی ہے لغزشِ پا لکنتِ زباں فریاد
تھی نگہ میری نہاں خانۂ دل کی نقاب

بے خطر جیتے ہیں اربابِ ریا میرے بعد
تو پست فطرت اور خیالِ بسا بلند
اے طفلِ خود معاملہ قد سے عصا بلند
بینش بسعیِ ضبطِ جنوں نوبہار تر
دل در گدازِ نالہ نگاہ آبیار تر
فریبِ صنعتِ ایجاد کا تماشا دیکھ
نگاہ عکس فروش و خیال آئینہ ساز
ہر عضو غم سے ہے شکن آسا شکستہ دل
جوں زلفِ یار ہوں میں سراپا شکستہ دل

از آں جا کہ حسرت کشِ یار ہیں ہم
رقیبِ تمنائے دیدار ہیں ہم

جائے کہ پائے سیلِ بلا در میاں نہیں
دیوانگاں کو واں ہوسِ خانماں نہیں

جوں مردمکِ چشم سے ہوں جمع نگاہیں
خوابیدہ بہ حسرت کدۂ داغ ہیں آہیں

تن بہ بندِ ہوس در نہادہ رکھتے ہیں
دلِ زکارِ جہاں اوفتادہ رکھتے ہیں

سودائے عشق سے دمِ سردِ کشیدہ ہوں
شامِ خیالِ زلف سے صبحِ دمیدہ ہوں

فتادگی میں قدم استوار رکھتے ہیں
بہ رنگِ جادہ سرِ کوئے یار رکھتے ہیں

شکوہ و شکر کو ثمر بیم و امید کا سمجھ
خانۂ آگہی خراب، دل نہ سمجھ بلا سمجھ

جز نگہ کو نگہِ چشم کو عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے

تا چند نازِ مسجد و بت خانہ کھینچیے
جوں شمع دل بہ خلوتِ جانانہ کھینچیے

شکلِ طاؤس گرفتار بنایا ہے مجھے
ہوں وہ گلدام کہ سبزے میں چھپایا ہے مجھے

گدائے طاقتِ تقریر ہے زباں تجھ سے

کہ خامشی کو ہے پیرایۂ بیاں مجھ سے

نسخۂ حمیدیہ کے اشعار پر غور کرنے سے ایک اور بات واضح ہوتی ہے، یہاں غالب کے بہت سے بعد کے اشعار اور تراکیب کا نقشِ اوّل نظر آتا ہے۔ یعنی غالب کا تخیل نسخۂ حمیدیہ کی تکمیل تک صورت گر اور خلاق ہو گیا تھا۔ گو خیال کی پری ابھی آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہوئی تھی۔ چند شعر ملاحظہ کیجیے :-

ہر کفِ خاکِ جگر تشنۂ صد رنگِ ظہور
غنچے کے میکدے میں مستِ تامل ہے بہار

موجِ خمیازۂ یک نشہ چہ اسلام چہ کفر
کجیِ یک خطِ مسطر چہ توہم چہ یقیں

نہ تمنا نہ تماشا ، نہ تحیر نہ نگاہ
گردِ جوہر میں ہے آئینۂ دل پردہ نشیں

شورِ رسوائیِ دل دیکھ کہ اک نالۂ شوق
لاکھ پردے میں چھپا پر وہی عریاں نکلا

فلک کو دیکھ کے کرتا ہے تجھ کو یاد اسد
اگرچہ گم شدہ ہے کاروبار دنیا کا

ہے اسد بے گانۂ افسردگی اے بے کسی
دل ز اندازِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

نہ بخشی فرصتِ یک شبنمستاں جلوۂ خور نے
تصور نے کیا ساماں ہزار آئینہ بندی کا

اسد اربابِ فطرت قدردانِ لفظ و معنی ہیں
سخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاقِ تحسیں کا

اے عدو مصلحت چندے بضبط افسردہ رہ
کردنی ہے جمع تاب شوخیِ دیدارِ دوست

جنبشِ دل سے ہوئے ہیں عقدہ ہائے کار وا
کمتریں مزدورِ سنگیں دست ہے فرہاد یاں

تکلف بر طرف فرہاد اور اتنی سبک دستی
خیال آساں تھا لیکن خوابِ خسرو نے گرانی کی

ہو سکے کیا خاک دستِ و بازوئے فرہاد سے
بے ستوں خوابِ گرانِ خسرو پرویز ہے

شور تمثال ہے کس رشکِ چمن کا یا رب
آئینہ بیضۂ بلبل نظر آتا ہے مجھے

چنانچہ غالب کے فکر و فن دونوں کی روح تک پہنچنے کے لیے نسخۂ حمیدیہ کا مطالعہ بہت اہم ہے۔ غالب کی اس دور کی شاعری میں یہ بات خاص طور سے توجہ کے لائق ہے کہ اس عمر میں جب غالب خود اپنے بیان کے مطابق "فرزِ فرہنگ سے بیگانہ" اور "نام و ننگ کے دشمن" تھے، ان کے یہاں آرائشِ خم کاکل سے زیادہ اندیشہ ہائے دور و دراز اور جسم کی پکار سے زیادہ روح کی پیاس، حسن کی سحر انگیزی سے زیادہ عشق کی دیدہ وری ملتی ہے۔ یعنی میرؔ، نظیرؔ، جراتؔ، مومنؔ کا سا عشق نہیں ہے اور نہ لکھنؤ اسکول کی وہ نام نہاد خارجیت جسے کنگھی چوٹی کی شاعری کہا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ غالب کے یہاں فن کار کا ذوقِ تماشا ہے۔ عاشق کا ذوقِ شہادت نہیں۔ دوسری وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ عنفوانِ شباب میں ہی غالب کا ذہن انھیں تخیل کے عشرتستان کی طرف لے گیا۔ وہ دنیا کی رنگینیوں سے گزرے مگر ان رنگینیوں میں غرق نہ ہو سکے۔ تیسری

وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ غالب کی شخصیت اپنا ایک مزاج بنانے میں جلد کامیاب ہو گئی۔ ان کے بچپن اور عنفوانِ شباب پر ابھی بہت سے پردے پڑے ہوئے ہیں مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس سرشاری کے دور میں چند محرومیاں بھی تھیں اور یہ محرومیاں خیالی دنیا میں اپنی تلافی ڈھونڈتی تھیں، کچھ رسوائیاں بھی ہیں جن کی طرف ایک مشہور غزل اور بعض خطوط میں اشارے ہیں مگر مجموعی طور پر غالب میر کے سے عاشق نہیں۔ نہ جرأت کی طرح لذتیت کے شکار رہیں نہ نظیر کے چٹخارے کے نہ مومن کے عشقِ بتاں کے بلکہ عشق بھی ان کے یہاں وہ تیز رو ہے جس کے ساتھ وہ تھوڑی دیر تک چلتے ہیں تا آنکہ وہ اپنے راہبر کو پہچان لیتے ہیں جو زندگی کا عرفان عطا کرتا ہے، جو تجربے سے تجزیے اور تجزیے سے تنظیمِ شعر کی طرف جاتا ہے فن بہرحال زندگی کی ایک معنی خیز اور نئی تنظیم ہے جو زندگی سے عشق بھی عطا کرتی ہے اور اس کا عرفان بھی۔ یہاں تشکیک ایک نئے ایمان کی تلاش، عقلیت گوشت میں ہڈی دریافت کرنے کی کوشش اور نفسیاتی ژرف بینی، مختلف حقائق کو الٹ پلٹ کر ان کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کا دوسرا نام بن جاتی ہے۔ رومانیت ایک بت ہزار شیوہ ہے۔ غالب کی رومانیت ان کی تخیل پرستی میں ہے۔ آگے چل کر تخیل کی یہ پرواز تجربے کے دوش بدوش چلتی ہے۔ صرف ذوقِ پرواز کے سہارے نہیں

میرے نزدیک غالب کے تخیل ہی میں ان کی شوخی کا راز مضمر ہے۔ اس تخیل نے شروع میں ایک خیالی دنیا بنائی جس میں زندگی کی بے ربطی، منتشر جلوے، مختلف رنگ، ہونی انہونی، سب ایک سنہرا ہالہ لیے اور ایک نئی رنگین اور طلسمی فضا کی حامل نظر آتی تھیں۔ اس دنیا میں شاعر آزاد تھا، اپنی مرضی کا مالک تھا۔ خورشید و ماہ، حیات و کائنات، ہستی و عدم سب پر حکمران تھا۔ یہاں آرزوئیں تقدیر تھیں۔ امیدیں حقیقت۔ یہ تخیلی دنیا شاعر کو اس لیے عزیز تھی کہ وہ اس کے سہارے اپنی محرومیوں کی تلافی بھی کر لیتا تھا اور اپنی شخصیت کی حفاظت بھی۔ مگر غالب کے یہاں زندگی

کے تجربے بھی تھے۔ رگوں میں خون بھی دوڑتا تھا۔ عیش امروز کی روایت بھی بزرگوں سے ملی تھی۔ اگرچہ بزرگوں کا نیزہ قلم بن گیا تھا۔ مگر حالات سے جنگ اور ایک وضع کی پاسداری بھی مزاج کا جز تھی۔ اس لیے خیال کی دنیا میں رفتہ رفتہ تجربات کے رنگ گہرے ہوتے گئے۔ ہر قطرے میں دجلہ اور ہر ذرے میں صحرا دکھائی دینے لگا۔ مخصوص تجربے میں گہرائی آنے لگی اور وہ ایک آفاقیت کا حامل ہونے لگا۔ رومانیت اور طنز میں ایک رشتہ تخیل کا ہے۔ اگرچہ دونوں کے دائرے جدا جدا ہیں۔ ایک میں قطرہ دکھائی دیتا ہے دوسرے میں دریا قطرہ۔ ایک دوربین ہے دوسرا خوردبین غالب کی فکر جب پختہ ہوئی تو ان کی معنی آفرینی شوخی بن گئی۔ یہ شوخی ذہن کی برائی اور نکتہ سنجی کی ہے۔ محض تفریحی نہیں۔ اس کے پیچھے وہی غائر نظر ہے جو پہلے معنی کی رتی بٹنے میں صرف ہوتی تھی اور اب ہر چاند کا دھبہ اور ہر دھبے کا چاند دیکھ سکتی ہے اور جو رفتہ رفتہ ایک لطیف مزاح بن کر اپنے اوپر بھی ہنس سکتی ہے۔ غالب کبھی جذباتی نہیں ہوئے۔ جذبے سے انھوں نے آنچ لے لی مگر اسی آنچ سے آرزوؤں کے غم کدے میں مزاج کا اُجالا بھی کیا۔ ان کے یہاں وہ ذہن ہے جو واقعات و حادثات سے نتائج اخذ کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ پھر ان کے یہاں مختلف قسم کے تجربات بھی ہیں۔ پھر ایک خاص دُھن بھی۔ خواہ بندش کی ہی جو انھیں کلکتہ تک لے جاتی ہے۔ ان کا سابقہ بھی ہر قسم کے لوگوں سے پڑتا ہے۔ رئیس زادوں سے، عالموں سے، رندوں سے، مہاجنوں سے، صوفیوں سے، ہندوؤں، مسلمانوں، عیسائیوں سے، فرنگ سے آنے والے افسروں سے۔ ان سے پہلے کسی شاعر کا تعلق اتنا وسیع نہیں ہے ذات تنہا لوگوں سے گہرے روابط ہیں۔ چنانچہ جیسا کہ رشید نے کہا ہے "وہ باہر دیکھتے ہیں اور ان کے اندر درخت شور مچاتا ہے" یعنی معاملہ صرف خارجی حقائق کا نہیں خارجی کے ایک شخصیت سے باطنی رابطے کا ہے۔ Subjective Commu-

UNION WITH OBJECTIVE REALITY - غالب نے یہی بات ایک مزے کے شعر میں کہی ہے۔

بے چشمِ دل نہ کر ہوسِ سیرِ لالہ زار
یعنی یہ ہر ورق، ورقِ انتخاب ہے

غالب کی عظمت اس بات میں ہے کہ ان کے پاس دل کی آنکھ بھی ہے اور سیرِ لالہ زار بھی۔ بلکہ دل کی آنکھ نے لالہ زار کو ایک خاص رنگ عطا کیا ہے۔ غالب سے پہلے کسی شاعر کے یہاں ایسی بھرپور شخصیت نہیں ملتی۔ اس بھرپور شخصیت کا لازمی حصہ تنہائی ہے اور غالب کی یہ تنہائی مردم بیزاری کی وجہ سے نہیں۔ آدمیوں میں رہتے ہوئے اپنے الگ وجود اور الگ دنیا پر اصرار کی وجہ سے ہے۔ اس تنہائی نے اُن کو ہر موج کے ساتھ بہنے نہ دیا، نہ ہجوم میں کھوتے دیا۔ اس نے ان کے نفس کی حفاظت کی۔ ان کے ذہن کو تر و تازہ رکھا۔ حادثوں کے بوجھ میں دبنے نہ دیا۔ ہر خوشی میں بدمست نہ ہونے دیا۔ اس نے انھیں پابندی DEPENDENCE کے بجائے آزادی INDEPENDENCE سکھائی۔ اس نے اُن کی انفرادیت کو چمکایا اور اس انفرادیت کو آفاقیت کی ایک گونج بنا دیا۔ اس نے انھیں ایک جدلیاتی نظر عطا کی۔ اور اندازِ استغنائے حسن کی رسوائی اور طرب گاہِ رقیب کی گرسنہ مزدوری۔ لافِ دانش، شمعِ عبادت، سبحہ و زنار کے پھندے کی گیرائی، ترکِ رسوم میں اجزائے ایمان اور ہر شخص کا ورق ناخواندہ ہونا، عیاں کیا۔ اس نے زندگی کو بدلنے کے بجائے اسے دیکھنے، اُسے سمجھنے اور اس کے بکھرے ہوئے اشاروں سے اپنی داستانِ طلسمِ ہوش ربا تیار کرنے کی طرف مائل کیا۔ اس نے انھیں شاعری کو پیغمبری کا جزو سمجھنے کے بجائے اس کی اپنی پیمبری پر اصرار کرنا سکھایا۔

غالب وجدان کے نہیں ذہن کے شاعر ہیں۔ INSPIRATION

کے نہیں Intellect کے۔ مگر ان کا ذہن وجدان کی پسی ہوئی بجلیوں سے بنا ہے
غالب دور کے نہیں دوراں کے شاعر ہیں ان کا وقت کا تصور ان کے زمانے کے عام معیار میں
مقید نہیں۔ اس میں ماضی کا رچا ہوا شعور اور حال کے پیچ وخم کا احساس اور آنے والے
دور کی کرنیں بھی ہیں۔ خلوت دل نے اس کی شخصیت کی تربیت وتہذیب کی۔ زندگی کے
تجربات نے اس شخصیت کو استواری عطا کی۔ انھوں نے آدمیت کو کافی سمجھا اور یہ اشارہ
کر دیا کہ آدمی کو بھی انسان ہونا میسر نہیں۔ یہ انسانیت کے تصور سے انکار نہیں ہے
مگر آدمی کی لمبی کہانی کا احساس اور اس کے وجود کا کھلے دل سے اعتراف کرنا ہے
جو ہے اسے تسلیم کرنا ہے جو ہونا چاہیے اسے دوسروں کے لیے چھوڑ دینا ہے۔ غالب
کی اس آدمیت سے ان کی انسان دوستی، ان کی ارضیت، ان کی رواداری، ان
کی وسیع المشربی، سبھی کا سراغ ملتا ہے۔

غرض جب تک ہم پورے غالب کا مطالعہ نہ کریں، ہم غالب کی عظمت کو نہیں
سمجھ سکتے۔ ہمیں ان کے فکر وفن کے علاحدہ علاحدہ خانے بھی نہیں بنانے چاہئیں
ورنہ ہم اسی غلطی کا شکار ہو جائیں گے جو ہمارے بہت سے ناقدین ہو غالب کے
خیال اور ذوق کی زبان کی تعریف میں سرزد ہوئی۔ غالب کی شخصیت اور ذوق
کی شخصیت میں فرق تھا۔ ذوق کا ذہن تقلیدی تھا۔ غالب کا باغیانہ اور کافرانہ۔ جب کچھ
مجرد حقائق جھوٹ بن جاتے ہیں تو سچ جنون کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ اسی کو رسل
نے کذب کی ہوش مندی کہا ہے To be sane with lies اور
اس کے مقابلے میں سچ کی دیوانگی پر زور دیا ہے۔

تھی نظر میری نہاں خانۂ دل کی نقاب
بے خطر جیتے ہیں ارباب ریا میرے بعد

غالب کوئی بہت اچھے آدمی نہیں تھے مگر وہ بڑے مزے کے آدمی تھے۔ بڑے

گزرے ہوئے آدمی تھے۔ وہ اپنے کاندھے پر بہت سے ارمانوں کی لاشیں لیے رہے
مگر اس عالم میں بھی ان کا تبسم زیرلب نہ گیا۔ ان کی نسخۂ حمیدیہ کی شاعری نے ہماری
شاعری کو فکری اظہار پر قادر بنا دیا۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ فکری اظہار کے لیے بھی یہ ضروری
ہے۔ اس کے یہ معنی ہیں کہ اردو زبان ہندوستان کے ذہن اور عرب کے سوز دروں
عجم کے حسن طبیعت، سب سے بہ قدر ضرورت اور حسب توفیق کام لے سکتی ہے۔ اب یہ خیال
ذہن سے نکال دینا چاہیے کہ غالب کے یہاں اردو پن نہیں ہے ۔ غالب کے اردو پن
اور آرزو کے اردو پن میں فرق ہے۔ آرزو کا اردو پن جذبے کا ساتھ دے سکتا ہے۔
غالب کا اردو پن انفس و آفاق کے آیات تک پہنچ سکتا ہے۔ اس لیے خواہ وہ ابوالکلام
آزاد کی جزالت ہو یا اقبال کی حکمت۔ راشد کی فن کاری ہو یا عبدالعزیز خالد کی لفظ
تراشی۔ یہ سب اردو پن کے ہی مختلف روپ ہیں۔ بڑی شاعری ایک طور پر متصوفانہ
بصیرت Mystic vision تک پہنچ جاتی ہے۔ کیوں کہ ہر شاعر ایک
Absolute کی ضرورت محسوس کرتا ہے۔ غالب کے یہاں بھی
Concretes, Absolute کی کثرت کے مشاہدے سے ہی سمجھ میں آتا
ہے۔ اس بات کو ایف۔ آر۔ لیوس نے اس طرح کہا ہے کہ آفاقیت، مخصوصیت
کے ذریعے ہوتی ہے۔ زمین کے ہنگاموں کو سہل کرنے کا بیڑا اقبال نے اٹھایا
مگر غالب نے یہ درد سر مول نہ لیا۔ انھیں سیر کے لیے برابر اور فضا درکار رہی اور وہ
اس کے نظارے میں محو رہے یہی ان کی عظمت کا راز ہے۔

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

اقبال نے بال جبریل کے ایک شعر میں کہا ہے۔

رہے نہ ایبک و غوری کے معرکے باقی

ہمیشہ تازہ دستیر یں ہے نمونۂ خسرد

یہ خیال غالبؔ سے لیا گیا ہے۔ اور میں اسے غالبؔ کا کارنامہ سمجھتا ہوں کہ انھوں نے انفرادیت کی تکمیل اور فن کے ریاض کو ایک قدر اعلیٰ کی حیثیت سے پیش کیا۔

یک بخت اوج نذر سبک باری اسدؔ
سر پر وبالِ سایۂ بالِ ہما نہ مانگ

اقبال اور مغرب

بیسویں صدی کی اردو شاعری میں سب سے ممتاز شخصیت اقبال کی ہے۔ اقبال ایک نئی مشرقیت کے علم بردار ہیں۔ وہ حالی اور اکبر کے جانشین کہے جا سکتے ہیں مگر ان کا ادبی مرتبہ ان دونوں سے زیادہ بلند ہے۔ انھوں نے شاعری میں ایک مقدس سنجیدگی پیدا کی ہے۔ اس سے خاراشگافی کا کام لیا ہے۔ شکوہ خسروی کا درس دیا ہے۔ لہو ترنگ کی جھلک دکھائی ہے، سچی کردار کا ولولہ پیدا کیا ہے اور خاکیوں کو افلاکیوں کے انداز اور آدم کو آداب خداوندی سکھائے ہیں۔ مغرب کی ذہنی غلامی مشرق میں عام ہو چکی تھی۔ اقبال نے مشرق کی عظمت کا غلغلہ بلند کیا ہے، مغرب کو اس کے امراض سے آگاہ کیا ہے اور انسانیت کو اس کے فرائض یاد دلائے ہیں۔ اقبال پر جو تنقیدیں لکھی جاتی ہیں ان میں ان کی اس مشرقیت کو اسی قدر سراہا جاتا ہے، مغرب کے خلاف ان کے اعلان جنگ پر اسی قدر زور دیا جاتا ہے، مغرب کی جو خامیاں اقبال نے گنائی ہیں ان پر اس قدر مزے لے لے کر تنقید ہوتی ہے کہ اقبال کی خاطر اس رجحان کی اصلاح ضروری ہے۔ اقبال کی مشرقیت ایک نئی مشرقیت ہے۔ وہ مغرب سے بھی بہت متاثر ہوئے ہیں۔ مغرب کے اثر سے وہ بہت کچھ بدلے بھی ہیں۔ مغرب کے اس اثر کو تسلیم کیے بغیر ان کی نئی مشرقیت کا پورا پورا احساس نہیں ہو سکتا۔ وہ مشرقی بھی ہیں اور مغربی بھی۔ انھوں نے دو دفعہ یورپ کا سفر کیا۔ ایک دفعہ جوانی میں۔ دوسری

دفعہ بڑھاپے میں۔ جوانی میں انھیں مغرب کے بعض مفکروں سے فیض اُٹھانے اور وہاں کے افکار ذہنی کا جائزہ لینے، وہاں کی تہذیب کو غور سے دیکھنے اور وہاں کے ماضی و حال کا مطالعہ کرنے کا موقع ملا۔ دوبارہ گول میز کانفرنس میں شرکت کے وقت انھوں نے فرانس، اٹلی، اسپین، انگلستان کی سیر کی۔ دونوں سفروں میں فرق تھا۔ پہلے وہ ایک طالب علم کی حیثیت سے یورپ آئے تھے۔ یورپ نے انھیں اپنا علم بھی دیا، ور مشرق کا بھی۔ دوسری دفعہ وہ ایک پختہ اور مرتب ذہن لے کر آئے تھے۔ وہ سیکھنے نہیں آئے تھے۔ بلکہ اپنے نظریوں کے ثبوت میں مثالیں ڈھونڈنے آئے تھے۔ یورپ نے یہ مثالیں بھی فراہم کر دیں۔ ژاں کرسٹاف رومین رولاں کا شاہکار کہا جاتا ہے۔ اس میں کرسٹاف ایک جگہ فرانس کے ظاہر کو دیکھ کر اُس کی عُریانی، مے خواری و بداخلاقی، اُس کی مدقوق تہذیب، اُس کی بے مقصد زندگی پر طنز کرتا ہے۔ جواب میں اُس کا دوست آلیور بتاتا ہے کہ یہ فرانس حقیقی فرانس نہیں ہے۔ بلکہ حقیقی فرانس پیرس کے نان طاخانوں میں نہیں پیرس کی گلیوں میں اور فرانس کے دیہات میں ملتا ہے۔ اور اُس کی حُرّیت نوازی میں اُس کی ہر تازہ کرن کے لیے اپنا سینہ چیرنے میں، اُس کے ہر خیال کو پھلنے پھولنے کا موقع دینے میں، ہر مدت کے بعد نئی زندگی کے لیے تازہ دم ہونے میں جھلکتا ہے۔ اس طرح اقبالؔ نے دوبارہ حقیقی یورپ کو نہیں دیکھا۔ اُس یورپ کو پالیا ہے جسے وہ تلاش کر رہے تھے۔ لیکن اقبالؔ کی عظمت کا ثبوت یہ ہے کہ باوجود نہ دیکھنے کے وہ اس نئے اور بدلتے ہوئے یورپ سے بھی متاثر ہوئے اور ایک نیا رجحان، نیا آہنگ، نئی لے ضرور لے کر آئے۔ اسی لیے یہ ایک نہایت دل چسپ سوال ہے کہ اقبالؔ کی مشرقیت، اکبرؔ اور مولانا عبدالماجد کی مشرقیت سے کتنی مختلف ہے۔ اس مشرقیت میں مذہبیت کی بہار کس قدر ہے۔ مغرب کا احسان اقبالؔ پر کتنا ہے۔

اور اقبالؔ نے اس کا کس حد تک اعتراف کیا ہے۔ اقبالؔ کو محض مشرقی کہنا صحیح بھی ہے یا نہیں۔ وہ کس حد تک، مغربی ہیں اور کہاں جاکر رک جاتے ہیں، مغرب سے اُن کی بے زاری کیوں ہے اور کس حد تک صحیح ہے؟

موج کوثر میں اکرام لکھتے ہیں:۔

"اقبال کی ذہنی نشوونما کے متعلق مختلف نظریے قائم کیے گئے ہیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار کرنا بے انصافی ہے کہ اگر وہ مغربی علوم سے بے بہرہ ہوتا تو اُس کی اپنی ذہنی ترقی ایک حد تک آگے نہ بڑھتی۔"

حالؔی کا ایک شعر ہے ؎

رہا ہوں رند بھی اے شیخ پارسا بھی میں
مری نگاہ میں ہیں رند و پارسا ایک ایک

یہ بات اقبالؔ پر بھی صادق آتی ہے۔ اقبالؔ نہ صرف رند و پارسا رہے ہیں بلکہ اور بھی بہت کچھ، وہ فلسفی بھی تھے، شاعر بھی اور مذہبی انسان بھی۔ فلسفی، شاعر اور مذہبی آدمی ایک جگہ مشکل سے جمع ہو سکتے ہیں۔ چہ جائے کہ ایک ہی شخص میں۔ مگر اقبالؔ کے یہاں یہ تینوں ملتے ہیں اور اگر کوئی پرانڈیلو کی تقلید میں ان کی شخصیت کے ان پہلوؤں کی کش مکش پر ایک ڈرامہ لکھے تو نہایت دل چسپ ہوگا۔ نکلسن نے کسی جگہ لکھا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ مذہبی جد و جہد کرنے والے نے فلسفی کو پسپا کر دیا، لیکن کبھی کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ شاعر نے فلسفی کو پسپا کر دیا یا فلسفی نے شاعر کو۔ اقبالؔ کے یہاں تینوں کی اچھی خاصی کش مکش ملتی ہے اور اس کش مکش کی وجہ سے اُن کی شاعری میں بڑی جان آگئی ہے۔ مگر اسی نے اُن کے یہاں بعض متضاد باتیں بھی پیدا کر دی ہیں اور کبھی کبھی حقیقی اقبال یعنی شاعر اقبال

نظر نہیں آتے ہیں اسی وجہ سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اقبالؔ بھی اقبال سے آگاہ نہیں۔ اس لیے ان کے کسی ایک دور پر نظر رکھنے کے بجائے سارے اقبالؔ اور کلام کے علاوہ خطبات، مضامین، خطوط اور گفتگو کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے۔ پروفیسر مجیب نے اقبالؔ سے ملاقات کا تذکرہ کرتے ہوئے' جوہر اقبال میں لکھا ہے کہ اقبالؔ کی شخصیت پر کئی پردے پڑے ہوئے تھے۔ جب تک ایک ایک کر کے یہ سب پردے نہ اُٹھائے جائیں، حقیقی حسن نظر نہ آئے گا۔

اقبالؔ کا پہلا سفر یورپ ایک تاریخی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ اگر ۱۹۰۵ء میں یورپ نہ گئے ہوتے تو وہ کیا ہوتے۔ وہ شکوہ جواب شکوہ تو شاید پھر بھی لکھتے لیکن اسرار خودی اور رموز بے خودی نہ لکھ پاتے۔ یہ بات ممکن ہے کچھ لوگوں کو کچھ عجیب سی معلوم ہو لیکن باوجود اپنی شدید اسلامیت کے اسرار و رموز پر مغرب کی چھاپ صاف ملتی ہے۔ ڈبلیو۔ سی۔ اسمتھ نے اقبالؔ کے فلسفے کو نیٹشے اور برگساں کے فلسفے کا اسلامی ایڈیشن کہا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال پر ان دونوں فلسفیوں کا بہت گہرا اثر پڑا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اسرار و رموز میں جو فلسفۂ زندگی بیان کیا گیا ہے وہ نیٹشے اور برگساں سے ماخوذ ہے۔ اقبالؔ نے خود اس کی تردید کی ہے۔ اقبالؔ کے فکر کی بنیاد اسلامی ہے ۔ان کا ذہن ان ذہنوں میں سے نہیں تھا جو باہر کی ہر چیز کو قبول کر لیتے ہیں۔ وہ صرف بعض خاص خاص چیزوں کو قبول کر سکتے تھے جو اُن کی فطرت سے مناسبت رکھتی تھیں۔ مگر یہ بات قابل ذکر ہے کہ اقبالؔ نے جس فلسفۂ زندگی پر زور دیا ہے اُس کی وضاحت نیٹشے اور برگساں کی مدد سے کرنی پڑی۔ اقبالؔ کی مشرقیت بھی مغرب کے اثر سے اُبھری۔ وہ یورپ جانے سے پہلے ہندوستان کے شاعر تھے۔ یورپ سے واپسی پر اُنھوں نے وطنیت، شمع، شاعر، والدہ مرحوم کی یاد میں'

خضرراہ، اور طلوعِ اسلام جیسی نظمیں لکھیں۔ جن میں اسلامی تعلیم کے ساتھ ساتھ عام سماجی، انسانی اور بین الاقوامی مسائل کا احساس بھی ہے۔ محدود وطنیت سے بےزاری اور عالمگیر انسانیت کا قیامِ اسلام کا خواب ہے۔ مگر جنگ عظیم کے دوران میں سینکڑوں زخمیوں کی فریادیں اور سینکڑوں دم توڑنے والوں کی آخری ہچکیوں میں یہ تمنا بھی شامل تھی۔ اُردو شاعری میں اس کا احساس سب سے پہلے اور سب سے شدید طور پر اقبال کو ہوا۔ اقبال کے پہلے دور کی شاعری کی جذباتیت، اقبال کو ایک اچھا مصور بنا دیتی، ان کا انحلال، رنگینی اور ہر حسین خیال کو گلے لگانے کی آرزو، ان کو ایک اچھا غنائی شاعر ثابت کر دیتی مگر یورپ کے قیام نے انھیں ایک ذہن دیا۔ ایک محور اور مرکز، ایک نصب العین کی تلاش اور ایک منزل آرزو اُن میں وہیں پیدا ہوئی۔ شاعر مفکر وہیں بنا۔ لیکن اقبال نے کبھی یورپ کو ایک دفعہ بھی اپنے اوپر پوری طرح طاری نہیں ہونے دیا۔

اپنی شاندار روایات کا پرجوش احساس، حال میں بھی ماضی کی یاد نئے خیالات کے جذب کرنے میں خلل انداز ضرور ہوئی۔ اُن کے جمالیاتی احساس کو وہاں بہت غذا ملی۔ وہ فطرت سے اور قریب ہوگئے اور دریا کے خرام اور رات کی پُراسرار خاموشی، دونوں کو سمجھنے لگے، عاشق ہرجائی جیسی نظم بھی وہ وہیں لکھ سکے۔ مگر ان کی مذہبیت، تصوف اور عجمی فلسفے کے مطالعے نے اور ماورائی انداز فکر نے انھیں یورپ کی روح تک نہ پہنچنے دیا۔ وہ بے دھڑک آتشِ نمرود میں نہ کود سکے۔ اگر وہ کود جاتے تو یقین تھا کہ یہی آگ اُن کے لیے گلزار بن جاتی یہاں حقیقی اقبال کو یعنی آفاقی اقبال کو مشرقی اقبال نے روک لیا اور مذہبی انسان نے فلسفی کو۔ اقبال مشرقی علوم اور مشرقی فلسفے سے واقف تھے۔ شروع شروع میں وہ مغربی فلسفے کے مطالعے میں مصروف رہے۔ مگر شاعر نے فلسفی کو زیادہ موقع

نہ دیا۔ اقبال انھیں فلسفیوں سے متاثر ہو سکے جو ادبی یا شاعرانہ حسیت بھی رکھتے تھے۔ دوسرے مذہبی انسان، مشرق اور مغرب کی معاشرت کے فرق سے آشنا حیران ہوا، اور سیاست دانوں، لیڈروں اور اس قسم کے بار بار سامنے آنے والے لوگوں کی منافقت سے اس درجہ متنفر، کہ وہ مغربی تہذیب ہی سے بے زار ہو گیا۔ حقیقی اقبال اُس جذباتی اقبال کو برابر کھٹا تا رہا کہ "یورپین تہذیب ذہنی اعتبار سے اسلامی تہذیب کے بعض نہایت اہم پہلوؤں کی مزید نشوونما سے عبارت ہے۔" لیکن اقبال اُس وقت نوجوان تھا، جذبات کی رَو میں بہہ گیا اور یوں مغربی تہذیب کے خلاف بغاوت شروع ہوئی۔ حالانکہ اس کی بعض خوبیوں کا احساس پھر بھی رہا۔

اقبال جب یورپ پہنچے ہیں تو یورپ کی ذہنی کیفیت کیا تھی؟ انیسویں صدی نے یورپ کو بہت کچھ دیا تھا۔ صنعتی انقلاب، میکانکی ترقی، ارتقاء کے تصوّر، طاقت کے احساس نے یورپ کے افکار ذہنی پر گہرا اثر ڈالا۔ سرمایہ داری نے سامراج بنائے۔ طاقت کے احساس نے طاقت کی پرستش کا جذبہ پیدا کیا۔ ردِّ عمل کے طور پر ایک نیا سماجی شعور وجود میں آیا جو اس سرمایہ دارانہ تہذیب کے خلاف تھا۔ فطرت کی تسخیر کا ایک نیا ولولہ اٹھا۔ سیاست اور اقتصادیات میں روایت پرستی کی جگہ ایک باغیانہ تصور پیدا ہوا جس کے اثر سے مذہب، سماج، اخلاق کوئی نہ بچ سکا۔ یہ بغاوت دو عجیب شکلوں میں ظاہر ہوئی۔ ایک جذباتی دوسری عقلی۔ جذباتی بغاوت بائرن، شوپن ہاور اور نیٹشے سے ہوتی ہوئی جنگ عظیم کے جرمن تصور تک پہنچی ہے۔ عقلی بغاوت فرانس اور انگریز تجدّد نوازوں سے ہوتی ہوئی مارکس اور سوویٹ انقلاب میں نمودار ہوتی ہے۔

یہ معمولی بات نہیں کہ اقبال شروع میں نیٹشے اور برگساں سے متاثر ہوئے اور آخر میں مارکس سے۔ یعنی اُن پر جذباتی اور عقلی دونوں تحریکوں کا اثر

پڑا۔ مگر ایک وقت میں نہیں، عمر کے دو حصوں میں۔ برٹرینڈ رسل نے اپنی کتاب مغربی فلسفے کی تاریخ میں لکھا ہے کہ نیٹشے اگرچہ ایک پروفیسر تھا۔ مگر وہ بہ جائے ایک...... یا خالص فلسفی ہونے کے ادبی فلسفی تھا۔ آگے چل کر وہ لکھتا ہے کہ نیٹشے کا بڑا اثر اصلی فلسفیوں پر نہیں، بلکہ اُن لوگوں پر تھا جو فنی اور ادبی ذوق رکھتے تھے۔" یعنی اقبال اور نیٹشے کے سلسلے میں یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ ایک فلسفی دوسرے فلسفی سے اتنا متاثر نہیں جتنا ایک شاعر دوسرے شاعر سے نیٹشے اور اقبال دونوں طاقت کے پجاری ہیں اور طاقت کو حسن سمجھتے ہیں۔ دونوں فرد پرست ہیں، مگر اقبال کا اسلامی تصورِ حیات انھیں فرد پرستی کی انتہا سے اور طاقت کی بربریت سے بچا لیتا ہے۔ اقبال کے یہاں طاقت سے مراد محض حیوانی طاقت نہیں ہے، بلکہ وہ طاقت جو اخلاقی قدروں کے ماتحت ہو۔ اس طرح یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال نیٹشے کے مقلد نہیں ہیں۔ ہاں اس سے متاثر ضرور ہیں۔ ان کے انسانِ کامل کے تصور میں بعض لوگوں کو نیٹشے کے فوق البشر کا عکس نظر آیا تھا۔ یہ صحیح نہیں۔ اقبال کا انسانِ کامل بندۂ مومن صفات ہے۔ وہ حق و باطل کی جنگ میں فولاد ہے مگر حلقۂ یاراں میں ریشم کی طرح نرم۔ وہ پاک دل اور پاک ذات ہے مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ اسرارِ خودی میں جب سوارِ اشہبِ دوراں اور فروغِ دیدۂ امکاں کو دعوت دیتے ہیں اس میں نیٹشے کی جھلک ملتی ہے۔ خودی کے تصور میں مرحلۂ اُشتری، حکایت الماس .... اور عورتوں کے متعلق رائے میں بھی نیٹشے کا خیال جلوہ گر ہے۔ اقبال نیٹشے کو مجذوب فرنگی کہتے ہیں اور اس کے قلب کو مومن اور دماغ کو کافر بتاتے ہیں۔ نیٹشے چوں کہ سخت کوشی کا قائل ہے۔ طاقت کی پرستش کرتا ہے، حرکت اور عمل کو پسند کرتا ہے عقل سے چنداں خوش نہیں، یہودیوں کا مخالف ہے .... نظامِ اخلاق پر

دالیٹر سے کاری ضرب لگاتا ہے اور کمزوری کو طاقت نہیں کمزوری سمجھتا ہے، اس لیے اقبال اس کے مدّاح ہیں، لیکن جو شاعر اقبال یہ نظرانداز کر دیتا ہے کہ نیٹشے لامذہب ہے، وہ انسانوں کو آقاؤں اور غلاموں میں تقسیم کرتا ہے، وہ عورتوں کو انسانیت سے گرا ہوا سمجھتا ہے۔ وہ فوق البشر کی پیدائش کو انسانیت کا سب سے بڑا مقصد سمجھتا ہے۔ وہ ارتقا کا بھی قائل ہے، مگر اس ارتقاء کا جو فوق البشر پیدا کرے۔ وہ محبت سے زیادہ نفرت پر زور دیتا ہے' اُسے جمہوریت سے چڑ ہے اور عوام سے نفرت، وہ انقلاب فرانس کا صرف یہی جواز سمجھتا ہے کہ اُس نے نپولین کو پیدا کیا۔ اقبال میں کہیں کہیں جمہوریت کے خلاف جو جذبہ ملتا ہے وہ نیٹشے کے اثر سے ہے ورنہ دراصل حقیقی اقبال اور نیٹشے میں بہت کم چیزیں مشترک ہیں۔ میں نے ایک دفعہ اقبال سے دریافت کیا تھا کہ بالِ جبریل میں جہاں تیمور کی رُوح سے خطاب کیا گیا ہے' اس سے تیموریت کی مدح ٹپکتی ہے جو صحیح نہیں۔ اقبال نے جواب دیا تھا مقصود تیموریت کو زندہ کرنا نہیں، اور مدح تیمور اور تیموریت میں فرق ہے۔ اس کے بعد انھوں نے لکھا تھا کہ یہ محض ایک اسلوبِ بیان ہے اور ایسے اسالیب کی مثالیں ادب میں بہ کثرت ملتی ہیں۔ اسی طرح اقبال کے یہاں نیٹشے کی تعریف میں غلو اس وجہ سے ہے کہ وہ قوتِ حیات کا علم بردار ہے۔ نیٹشے کا یہ اثر بہرحال اس بات کو اور واضح کرتا ہے۔ کہ اقبال پہلے شاعر ہیں اور بعد کو فلسفی۔ انہوں نے صرف رومانی نیٹشے کو دیکھا، اُس نیٹشے کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں جو انسانیت کا دشمن اور جرمنی کی نازی تحریک کا پیش رَو کہا جا سکتا ہے۔

برگساں سے بھی اقبال بہت متاثر ہوئے ہیں۔ اقبال کو زمان و مکان سے بہت گہری دلچسپی تھی۔ وہ وقت کو حقیقی سمجھتے تھے۔ اُن کے

خطوط میں خصوصاً ان میں جو سید سلیمان ندوی کے نام ہیں، بکثرت سوالات ملتے ہیں جن میں مسلمان صوفیوں اور مفکروں کے زمان ومکان کے متعلق خیالات دریافت کیے گئے ہیں خلیفہ عبدالحکیم کا خیال یہ ہے کہ اقبال نے اسرار خودی میں وقت کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں برگساں کے بیشتر تصورات آگئے ہیں۔ اگرچہ وہ آئے دوسرے ناموں سے ہیں۔ برگساں وقت کو دوران اور دوران کو حقیقت جانتا ہے۔ وہ زمانے کو ایک ایسی لکیر سمجھتا ہے جو ابھی لکھی جا رہی ہے۔ اور جس کے آیندہ رُخ کا خود اس لکیر کو بھی پورا پورا علم نہیں ہے۔ اقبال کو اس تصور میں اپنے اختیار کے فلسفے کی مزید شہادت ملی۔ اقبال برگساں کے تخلیقی ارتقا کے تصور سے بھی متاثر ہوئے برگساں جبلت اور ذہن کی دوعملی پر زور دیتا ہے اور جبلت کو ایک نیک لڑکے اور ذہن کو ایک شریر لڑکے سے تشبیہ دیتا ہے۔ برگساں ارتقا کا قائل ہے مگر اس میں شعور اور مقصد کو نہیں مانتا۔ وہ ذہن کے خلاف ہے اور ذہن سے یہ بغاوت ہی اقبال کے لیے برگساں کی کشش کا باعث ہوئی ہے۔ اقبال کے خیال میں ذہن چراغِ رہگزار کی طرح ہے اور چراغ رہگزر ان ہنگاموں کی کیا خبر رکھ سکتا ہے جو درونِ خانہ واقع ہوں۔ برگساں کے متعلق برٹرینڈرسل کا خیال یہ ہے کہ وہ ایسا فلسفی ہے جو تصور پر عمل کو ترجیح دیتا ہے اور عقل کی لغزشوں کی وجہ سے عقل سے بدگمان ہو جاتا ہے۔ برٹرینڈرسل کے نزدیک برگساں کی جو خامی ہے وہی اقبال کے نزدیک اس کی خوبی ہے۔ اقبال بھی خرد سے بے زار ہیں۔ کیوں کہ وہ ظالم اکثر اپنی حد سے بڑھ جایا کرتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ فرانس کی شکست کے بعد جب Vichy کی حکومت

قائم ہوئی تو اس کے ماننے والوں میں بہت سے برگساں کے پیرو تھے۔ یہ بات صحیح ہو یا نہیں، مگر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ جو فلسفہ عقلیت سے اس قدر بیزار ہو وہ فلسفہ نہیں ایک قسم کا تصوف ہے۔ برگساں ایک صوفی فلسفی اور نیٹشے ایک شاعر فلسفی ہیں۔ ان میں سے کوئی خالص فلسفی نہیں کہا جا سکتا۔

فلسفی نے شروع شروع میں شاعر کو گرد و پیش کا زیادہ علم نہ ہونے دیا۔ شاعر میں جو مادرائیت اور آسمانوں کی محبت آئی ہے وہ اسی وجہ سے ہے۔ وہ زمین سے رزق حاصل کرنا بھی شروع میں برا سمجھتا ہے مگر رفتہ رفتہ یہ نقطۂ نظر بدلتا ہے۔ اقبال جنگ عظیم کے زمانے میں اگرچہ یورپ میں نہیں تھے مگر خضر راہ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے آفتاب تازہ کے حسن کو دیکھ لیا تھا اور ڈوبے ہوئے تاروں کے ماتم کو چھوڑ چکے تھے۔ خضر راہ اردو کی پہلی انقلابی نظم ہے جس میں انقلاب روس اور مزدور کی حکومت کا غلغلہ ہندوستان تک پہنچا ہے۔ اقبال کا اشتراکیت کے متعلق جو تصور رہا ہے اور مارکس کے متعلق انھوں نے جو خیالات ظاہر کیے ہیں، ان سے ہمیں اس حقیقی اقبال کا کچھ اور قوی احساس ہوتا ہے۔ خضر راہ ۱۹۲۲ء میں لکھی گئی، اس وقت سے ۱۹۳۵ء تک بال جبریل شائع ہوئی۔ اقبال پیام مشرق میں، زبور عجم، بس اور جاوید نامے میں کئی جگہ مارکس اور اشتراکیت پر اظہار خیال کرتے ہیں۔ وہ مارکس کو پیمبر بے جبریل بھی کہہ دیتے ہیں اور اس کے قلب کو مومن بھی ٹھہراتے ہیں وہ اس بات کا ماتم بھی کرتے ہیں کہ ؎

"آدم از سرمایہ داری قاتل آدم شدہ است"

مگر ابھی تک ملوکیت اور اشتراکیت کے متعلق ان کی رائے یہی ہے ؎

ہر دو را جاں ناصبور و ناشکیب

ہر دو یزداں ناشناس آدم فریب

زندگی ایں را خرام آں را خراج
درمیان ایں دو سنگ آدم زجاج

زبور عجم میں وہ یہ مزدور کہتے ہیں :-

خواجہ از خون رگ مزدور سازد لعل ناب
از جفائے دہ خدایاں کشت دہقاناں خراب
انقلاب اے انقلاب

مگر اس کے باوجود یہ تسلیم کرنا ضروری ہے کہ اقبال نظام معیشت کے متعلق کوئی واضح فیصلہ نہیں کر سکے۔ اُن کی ہمدردی مزدور کے ساتھ ضرور ہے لیکن مزدور کی حکومت کی آمریت سے گھبرا کر اور اشتراکیوں کی لا مذہبیت کو دیکھتے ہوئے اس کے خلاف فیصلہ بھی صادر کر دیتے ہیں پھر بھی یورپ کے دوسرے سفر کے بعد باوجود مسولینی کی تعریف کے، اُن کے یہاں ایک نیا رجحان، سمت یا میلان ملتا ہے۔ بال جبریل، ضرب کلیم، ارمغان حجاز میں ایک دو نظمیں نہیں، بہ کثرت اشعار اس کے ثبوت میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ لینن فرمان خدا فرشتوں کے نام، اشتراکیت، کارل مارکس کی آواز، ابلیس کی مجلس شوریٰ؛ اقبال کی بہترین نظموں میں شمار ہوتی ہیں۔ اب وہ سرمایہ پرستی کے سفینے کے ڈوبنے کی التجا کرتے ہیں۔ وہ سلطانِ جمہور کی خاطر ہر نقش کہن کو مٹانے کے لیے بھی تیار ہیں۔ اُس کھیت کو جلانے کے لیے بھی تیار ہو جاتے ہیں جس سے دہقان کو روزی میسر نہ ہو۔ انھیں روس کی گرمیِ رفتار اب بے سود نہیں معلوم ہوتی اور ابلیس کی مجلس شوریٰ میں اشتراکیت ایک بہت خطرہ ہو جاتی ہے۔ یہاں اقبال اور اشتراکیت پر بحث ضروری نہیں ہے۔ میں صرف یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ آخر عمر میں وہ نیٹشے سے دور اور مارکس سے قریب آتے گئے۔ خواجہ غلام السیدین کے نام ایک خط میں انھوں نے

اسلام کو ایک قسم کا سوشلزم قرار دے دیا ہے۔ یعنی اقبال کی نظر پر جو پردے نیٹشے وغیرہ کی حمایت کی وجہ سے پڑے ہوئے تھے۔ حالات گردوپیش کے احساس نے دور کر دیے اور اس طرح عقلی طور پر وہ مغرب سے اور زیادہ قریب ہو گئے۔

مغرب کے بعض شعراء کا اثر بھی اقبال پر ہوا ہے۔ لیکن میرا مطلب یہاں یہ نہیں ہے کہ اقبال نے جس مغربی شاعر یا حکیم کا کہیں ذکر کیا ہے وہ سب اقبال کو متاثر کر چکے ہیں۔ ان میں صرف گوئٹے ایسا ہے جس کے فاؤسٹ کا اثر اقبال کے کلام میں جا بہ جا جھلکتا ہے۔ اقبال کے ابلیس میں جو رنگینی ہے وہ گوئٹے کے میفسٹو سے آئی ہے۔ انکار، ابلیس، مکالمہ جبریل و ابلیس اور خواجہ اہل فراق کے نغرے میں۔ گوئٹے کا عکس صاف ملتا ہے، بلکہ اقبال کا یہ شعر ترجیب قریب گوئٹے سے ماخوذ ہے ؎

اے خدا اک زندہ مرد حق پرست
لذتے شاید کہ یابم در شکست

ایک طرف اقبال کے یہاں مغرب سے یہ خوشہ چینی ہے، دوسری طرف مغربی تہذیب سے اس قدر بےزاری۔ اس کی کیا وجہ ہے؟ پہلی بات تو یہ ہے کہ مغربی تہذیب میں بعض ایسی خرابیاں آگئی ہیں جن پر اقبال کی نظریں اُن کے مشرقی ہونے کی وجہ سے گہری پڑتی ہیں۔ دوسرے اس بےزاری میں بھی بعض مغرب کے فلسفی (مثلاً نیٹشے) بول رہے ہیں۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ انھوں نے مغرب کو خالی الذہن ہو کر کبھی نہیں دیکھا۔ ایک خاص عینک سے دیکھا۔ مارچ ۱۹۰۷ء کے اشعار ہیں:

تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی

جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائدار ہوگا

دیارِ مغرب کے رہنے والو خدا کی بستی دکاں نہیں ہے

کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زرِ کم عیار ہوگا

اور بالِ جبریل کے آخر میں ایک چھوٹی سی نظم ہے جو نیٹشے سے ماخوذ ہے۔

تاک میں مدت سے بیٹھے ہیں یہودی سود خوار

جن کی روباہی کے آگے ہیچ ہے زورِ پلنگ

خود بخود گرنے کو ہے پکے ہوئے پھل کی طرح

دیکھیے پڑتا ہے آخر کس کی جھولی میں فرنگ

دونوں میں جو تعلق ہے ظاہر ہے۔ اقبال مغربی تہذیب پر طنز میں بھی مغربیوں سے متاثر ہیں۔ دراصل وہ مغرب کے مداح ہیں۔ مغربی علم و عمل کو اسلامی علم و عمل کا ایک قدرتی سلسلہ سمجھتے ہیں۔ اس وجہ سے وہ مغرب کی بعض باتوں کی تعریف کرتے ہیں، مگر ان کی جذباتیت اور مشرقیت، مغرب کی خامیوں کو نمایاں کرنے کی طرف زیادہ مائل رہتی ہے۔ اگر مغرب اور مغربیت کے متعلق اقبال کے اشعار جمع کیے جائیں تو اس میں مغرب کی ساحری اور شیشہ گری کا تذکرہ زیادہ ہوگا۔ مگر وہ اس کے علم و فن کی طرف سے آنکھیں پھر بھی بند نہیں کر پاتے۔ مجھے اس پر زور دینا ہے کہ ہمیں صرف ان اشعار کی کثرت کو نہیں دیکھنا چاہیے۔ یہ دیکھنا چاہیے کہ یہ اشعار ہمیں کہاں لے جاتے ہیں۔ اگر مغرب کے خلاف اُن کے اعلانِ جنگ کو مان لیا جائے تو اقبالؔ، اکبرؔ کے درجے پر آجاتے ہیں، جن سے وہ یقیناً بلند ہیں۔ اب اُن کے دونوں قسم کے اشعار دیکھ کر فیصلہ کیجیے۔

عجب آں نیست کہ اعجازِ مسیحا داری

عجب ایں است کہ بیمارِ تو بیمار تر است

این خراباتِ فرنگ است و ز تاثیرِ میش
آنچہ مذموم شمارند نماید محمود

فرنگی شیشہ گر کے فن سے پتھر ہو گئے پانی
مری اکسیر نے شیشے کو بخشی سختیِ خارا

گرچہ ہے دلکشا بہت حسنِ فرنگ کی بہار
طائرکِ بلند بال دانہ و دام سے گزر

وہ آنکھ کہ ہے سرمۂ افرنگ سے روشن
پرکار و سخن ساز ہے نمناک نہیں ہے

تجھے تہذیبِ حاضر نے عطا کی ہے وہ آزادی
کہ ظاہر میں تو آزادی ہے باطن میں گرفتاری

بُرا نہ مان ذرا آزما کے دیکھ اسے
فرنگ دل کی خرابی خرد کی معموری

ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیشِ جہاں کا دوام
وائے تمنائے خام، وائے تمنائے خام

مجھے وہ درسِ فرنگ آج یاد آتے ہیں
کہاں حضور کی لذت کہاں حجابِ دلیل

پیرِ میخانہ یہ کہتا ہے کہ ایوانِ فرنگ
سست بنیاد بھی ہے آئینہ دیوار بھی ہے

یہی زمانۂ حاضر کی کائنات ہے کیا
دماغ روشن و دل تیرہ و نظر بے باک

ہوا نہ زور سے اس کے کوئی گریباں چاک

اگرچہ مغربیوں کا جنوں بھی تھا چالاک

اک شور ہے مغرب میں اجالا نہیں ممکن
افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش
دورِ خمار مستِ چنگ و بے سرور

بے ثبات و بے یقین و بے حضور
فرنگ میں کوئی دن اور بھی ٹھہر جاؤں
میرے جنوں کو سنبھالے اگر یہ ویرانہ
فسادِ قلب و نظر ہے فرنگ کی تہذیب

کہ روح اس مدنیت کی رہ سکی نہ عفیف

رہے نہ روح میں پاکیزگی تو ہے ناپید

ضمیرِ پاک و خیالِ بلند و ذوقِ لطیف

مرزہ لاطینیِ افکار سے افرنگ میں عشق

عقل بے ربطیِ افکار سے مشرق میں غلام

فساد کا ہے فرنگی معاشرت میں ظہور

کہ مردِ سادہ ہے بے چارہ زن شناس نہیں

اس جنوں نے تجھے تعلیم سے بے گانہ کیا

جو یہ کہتا تھا خرد سے کہ بہانے نہ تراش

کیا یہی ہے معاشرت کا کمال

مرد بے کار و زن تہی آغوش

جہانِ مغرب کے بت کدوں میں، کلیساؤں میں، میکدوں میں

ہوس کی خوں ریزیاں چھپاتی ہے، عقلِ عیار کی نمائش

ہوئی ہے ترکِ کلیسا سے حاکمی آزاد

زنگیوں کی سیاست ہے دیو بے زنجیر
تو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام
چہرہ روشن اندروں چنگیز سے تاریک تر
یہ علیش فراواں یہ حکومت یہ تجارت
دل سینۂ بے نور میں محروم تجلّی
تاریک ہے افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے
یہ وادیِ ایمن نہیں شایانِ تجلّی
ہے نزع کی حالت میں یہ تہذیب جواں مرگ
شاید ہوں کلیسا کے یہودی متولّی
شفق نہیں مغربی افق پر یہ جوئے خوں ہے یہ جوئے خوں ہے
طلوعِ فردا کا منتظر رہ کہ دوش و امروز ہے فسانہ
وہ فکر گستاخ جس نے عریاں کیا ہے فطرت کی طاقتوں کو
اسی کی بے تاب بجلیوں سے خطر میں ہے اس کا آشیانہ

اس سلسلے میں اقبالؔ کی دو نظموں پر میں ذرا تفصیل سے نظر ڈالنا چاہتا ہوں۔ کیوں کہ ان میں میرے خیال میں اقبالؔ کا تجزیہ ایک حد تک صحیح ہے، مگر تمام تر صحیح نہیں۔ اس سے اقبالؔ کی تنقیدِ مغرب پر بڑی روشنی پڑتی ہے۔

زمانۂ حاضر کا انسان

عشق ناپید و خرد می گزدش صورت مار
عقل کو تابعِ فرمانِ نظر کر نہ سکا
ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا
اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا

اپنی حکمت کے خم و پیچ میں الجھا ایسا
آج تک فیصلۂ نفع و ضرر کر نہ سکا
جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا
زندگی کی شبِ تاریک سحر کر نہ سکا

نظم بہت اچھی ہے شاعرانہ حیثیت سے اس کی قدر و قیمت مسلم ہے مگر غور سے دیکھیے تو اس کا استدلال صحیح نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اس دور کے انسان کی ایک بڑی مشکل ہے جس پر اقبال کی نظر نہیں گئی۔ فطرت کی تسخیر نے اسے لاتعداد وسائل دیے ہیں، علم کی ترقی نے اسے طاقت، اقتدار اور ایک حد تک عرفان دیا ہے۔
دوسری نظم لینن ہے جس میں فرنگی مدنیت پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی گئی ہے۔

یورپ میں بہت روشنیِ علم و ہنر ہے
حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
رعنائیِ تعمیر میں رونق میں صفا میں
گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارات
ظاہر میں تجارت ہے حقیقت میں جوا ہے
سود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگِ مفاجات
یہ علم یہ حکمت، یہ تدبر، یہ حکومت
پیتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیم مساوات
ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احساسِ مروّت کو کچل دیتے ہیں آلات

اس تصویر کی صداقت میں کلام نہیں۔ مگر یہ تصویر فرنگی مدنیت کی نہیں سرمایہ دارانہ تمدن کی کھینچی ہے اور سرمایہ دارانہ تمدن اور مغربی تمدن بالکل ایک نہیں رہے۔

مغربی تہذیب میں اس کے خلاف بغاوت بھی ملتی ہے۔ خود روس کی اشتراکی تہذیب اس کی ایک اچھی مثال ہے، لیکن اقبال کے یہاں بہ قول اسمتھ کے اقتصادی حالات کا بہت گہرا احساس نہیں ہے۔ فلسفیانہ احساس ہے۔ انھوں نے یہ نظر انداز کر دیا ہے کہ یورپ میں فلسفے کی جگہ سائنس نے لے لی ہے۔ انھوں نے یورپ کی علم کی پیاس، حقیقت کی جستجو اور تڑپ، یورپ کی عقلیت، اُس کے جمہوری تصوّرات، اس کے خدمتِ خلق کے جذبے کو بھلا دیا۔ انھوں نے اس کے خدمتِ خلق کے جذبے، اس کی انسان دوستی Humanism کو نہیں دیکھا۔ انھوں نے اُس کے دردِ قومی، اس کے زندگی سے سب کچھ حاصل کرنے اور انسانیت کو بہت کچھ دینے کے جذبے کو بھلا دیا۔ انھوں نے اس کے اندرون کو چنگیز سے تاریک تر کہہ دیا۔ یورپ کی نمایندگی مسولینی اور ہٹلر بھی کرتے ہیں مگر صرف ایک یورپ کی۔ اس کی نمایندگی میں رومین رولاں، برنارڈ شا، ایچ۔ جی ویلیز، لینن، ٹامس مان بھی شریک ہیں۔ یورپ پر حکمرانی بے شک وہاں کے آمر اور سیاست داں کرتے ہیں۔ مگر اس کی نمایندگی وہاں کے مفکر، شاعر، ادیب، سائنٹسٹ اور فن کار بہتر کرتے ہیں۔ فرانس سے گزرتے ہوئے اقبال کو محض عیشِ دوام کی کوشش نظر آئی۔ انھوں نے مردِ بے کار اور زنِ تہی آغوش کو دیکھا۔ انھیں فرانس کی جمہور پسندی، رواداری، حریتِ فکر، فرانس کا ہر ہوا کے لیے دریچے کھلے رکھنا اور ہر کرن کو راہ دینا، نظر نہ آیا۔ اقبال در اصل وہی دیکھتے تھے جو وہ دیکھنا چاہتے تھے — فرانکو کے سپاہیوں میں عرب دستوں کو شریک دیکھ کر انھیں اسپین میں اسلامی اثرات کا احیا نظر آیا۔ مسولینی کی ندرتِ فکر و عمل سے وہ بہت متاثر ہوئے۔ حالانکہ اس کی بنیاد آمریت پر رکھی گئی تھی؛ مگر شاعر اقبال، اس فلسفی اقبال یا جذباتی اقبال سے دب کر نہیں

رہ سکا۔ اُس نے جا بہ جا اپنے آپ کو نمودار کیا ہے۔ اقبالؔ نے مغربی تہذیب کی عام طور پر مذمت کی ہے۔ مگر انصاف کا تقاضا یہ ہے کہ ہم اُن کے خراجِ تحسین کا بھی ذکر کریں۔ اقبالؔ چوں کہ محض مشرقی نہیں تھے، بلکہ مغربی افکار سے متاثر ہوئے تھے اور ایک نئی مشرقیت کے علم بردار تھے، یعنی وہ اپنی مشرقیت کے باوجود ایک مغربی ذہن بھی رکھتے تھے۔ اس لیے انھوں نے مغرب کے کمالات کا بھی جا بہ جا ذکر کیا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

قوّتِ مغرب نہ از چنگ و رباب
نے ز رقصِ دخترانِ بے حجاب

کھلے ہیں سب کیلئے غربیوں کے مے خانے
علومِ تازہ کی سرمستیاں گناہ نہیں
سرور و سوز میں ناپائدار ہے ورنہ
مے فرنگ کا تہ جرعہ بھی نہیں ناصاف

یہی نہیں مغرب سے متاثر ہو کر اقبالؔ کبھی کبھی ایک نئی دنیا، ایک نئے نظام، ایک نئے فکر کی ضرورت بھی محسوس کرتے ہیں:۔

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

پُرانے ہیں یہ ستارے فلک بھی فرسودہ
جہاں وہ چاہیے مجھ کو جو ہے ابھی نو خیز

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آ رہی ہے دما دم صدائے کُن فیکوں

غمگیں نہ ہو کہ بہت دور ہیں ابھی باقی
نئے ستاروں سے خالی نہیں سپہر کبود

نئی دنیا، نئی تخلیق، نئی انسانیت کی اس تمنا میں جا بہ جا موجودہ طبیعاتی اور ریاضیاتی انکشافات کی جھلک ملتی ہے۔

خیالِ من بہ تماشائے آسماں بود است
کہ ہر ستارہ جہانِ است یا جہاں بوداست

مدت سے ہے آوارۂ افلاک مرا فکر
کر دے اسے تو چاند کے غاروں میں نظر بند

لیکن اقبال کی مشرقیت، مغربیت سے بے زار ہوتے ہوئے بھی اُس سے متاثر ہے اور کہیں کہیں اُس کی تعریف ہی نہیں کرتی، اُس کے اثر سے ایک نئی دنیا کا خواب دیکھتی ہے۔ جس میں نئے جنوں کے لیے نیا ویرانہ تلاش کیا گیا ہے، نئے انسانوں کے لیے تازہ بستیاں بنانے کا جذبہ ملتا ہے۔ اپنی مشرقیت کے باوجود مغرب کے پیدا کیے ہوئے مسائل سے بھی متاثر ہیں، وہ قدیم بھی ہیں اور جدید بھی ہیں۔ شاید اسی لیے تو سمتھ نے انھیں بہ یک وقت ترقی پسند اور رجعت پسند کہا ہے۔ اُن کے نزدیک اقوام کی زندگی میں جدید بھی ویسا ہی ضروری ہے جیسا قدیم۔ گو کہ اُن کا ذاتی میلان قدیم کی طرف ہے مگر اس کے باوجود وہ دیکھ سکتے ہیں کہ اسلامی ممالک میں یورپی کلچر کے تسلط کا اندیشہ ہے۔ ایک خط میں انھوں نے اپنے جسم میں مغربی جراثیم کا ذکر کیا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ یورپ نے انھیں بدعت کا چسکا ڈال دیا ہے۔ تبسم کے نام خط میں تو انھوں نے صاف صاف لکھا ہے کہ "میری عمر زیادہ تر مغربی فلسفے کے مطالعہ میں گزری۔ اور یہ نقطۂ خیال طبیعت ثانیہ بن گیا ہے۔ دانستہ یا نادانستہ

میں اس نقطۂ نگاہ سے حقائقِ اسلام کا مطالعہ کرتا ہوں، انھیں بار بار اس کا اعادہ کرنا پڑتا ہے کہ زمانۂ حال کے جور سیر پر سائنس کی روشنی میں اسلامی دستور العمل کا مطالعہ کیا جائے۔ سید سلیمان ندوی کے نام خطوط میں وہ بار بار اس کا ذکر کرتے ہیں کہ میراث میں جو حصے مقرر کیے گئے ہیں وہ ازلی ہیں یا نہیں۔ یعنی مرد و عورت کے حصوں کا جو تناسب مقرر کر دیا گیا ہے اس میں ترمیم ممکن ہے یا نہیں۔ اجماع نصِ قرآنی کو منسوخ کر سکتا ہے یا نہیں۔ یعنی اگر قوم کے اہل الرائے حضرات کی ایک رائے صاف و صریح حکم کو بدل دے تو آیا صحیح ہوگا یا نہیں۔ اجتہاد کس حد تک جائز ہے اور معاملات میں کیا تبدیلیاں گوارا کی جا سکتی ہیں۔ امام سرقہ کی حد کو ترک کر سکتا ہے یا نہیں۔ ان مثالوں سے یہ واضح ہو گیا ہوگا کہ اقبال اس دور کے مسائل سے منھ موڑ کر نہیں بیٹھتے جو مغرب کے پیدا کیے ہوئے ہیں۔ وہ ان کی روشنی میں ایک نئے امتزاج کو ضروری سمجھتے ہیں جس میں پرانی بنیادیں ہوں اور نئے مسائل کے حل کی بھی گنجائش نکل آسکے۔ ظاہر ہے کہ یہ کام آسان نہیں ہے۔ مگر اقبال کے یہاں یہ کوشش اُن کی نئی مشرقیت یا مغربیت کو ظاہر کرتی ہے جو پوری مغربیت نہیں ہے اور نہ پوری مشرقیت ہے بلکہ جس میں رومی اور حکیم آئین اسٹائن دونوں کا دخل ہے۔ اس لیے میرا خیال یہ ہے کہ اقبال صرف مشرقی یا صرف مغربی نہیں ہیں۔ اُن کے یہاں آفاقیت کی طرف ایک کوشش اور اُس کی ایک جستجو ملتی ہے۔ یہ ایک علاحدہ سوال ہے کہ یہ کوشش کس حد تک کامیاب ہے۔ اپنے اشعار میں وہ بار بار کہتے ہیں :

دلوں میں ولولے آفاق گیری کے نہیں اُٹھتے
نگاہوں میں اگر پیدا نہ ہو اندازِ آفاقی

درویش خدامست نہ شرقی ہے نہ غربی
گھر میرا نہ دلی نہ صفاہاں نہ سمرقند
کہتا ہوں وہی بات سمجھتا ہوں جسے حق
میں ابلہ مسجد ہوں نہ تہذیب کا فرزند
اپنے بھی خفا مجھ سے ہیں بیگانے بھی ناخوش
میں زہر ہلاہل کو کبھی کہہ نہ سکا قند

خاکی ہے مگر اس کے انداز ہیں افلاکی
رومی ہے نہ شامی ہے، کاشی نہ سمرقندی
سکھلائی فرشتوں کو آدم کی تڑپ اس نے
آدم کو سکھاتا ہے آداب خداوندی
مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

اقبال کے جذبات انھیں مشرقیت اور قدامت کی طرف لے جاتے تھے۔ مگر ان کا ذہن انھیں قومیت اور آفاقیت کی طرف۔ کل جب وہ بادشاہوں کی تعریف تو نہ چھوڑ سکے مگر عوام کے گیت زیادہ گانے لگے۔ اُن کی جدیدیت عمر کے ساتھ بڑھتی گئی۔ میرے نزدیک ایک بڑے شاعر کی پہچان یہ ہے کہ وہ کس حد تک آفاقی ذہن یا [illegible] رکھتا ہے۔ تب ان مشرقیت اور قدامت کے باوجود آفاقی ذہن رکھتے ہیں۔ حالی کو اس آفاقی ذہن کا حصہ اقبال سے زیادہ ملا تھا۔ مگر حالی کے یہاں نہ وہ دانشوری ہے نہ وہ وسیع معلومات۔ اقبال کی دانشوری نے اقبال کو بڑا شاعر بنا دیا ہے۔ مگر انکی فکر نیٹشے اور برگساں کی طرح شاعرانہ ہے۔

اس میں مابعد الطبیعاتی، ماورائی اور افلاکی انداز زیادہ ہے۔ اقبال کے یہاں سپہر نیلگوں کی کشش زمین سے ہر وقت بڑھی ہوئی ہے۔ وہ جب زمین پر اترتا ہے تو زمین کے اقتصادی حالات پر غور سے نظر نہیں کرتا۔ اسے یہ احساس نہیں ہوتا کہ یورپ کو فلسفے کے ذریعے سے نہیں سائنس اور اقتصادیات کے ذریعے سے سمجھنا چاہیے۔ وہ یہ نظر انداز کر دیتا ہے کہ عقل کو اس درجہ مطعون کرنے کا اثر مشرق کی جذباتی نسلوں پر کیا پڑے گا۔ اس لیے کہ فکر اپنی انتہا تک جانا چاہتی ہے، مگر ایک طرف شاعر، دوسری طرف مذہبی انسان اسے روکتے ہیں۔ اس لیے میرے خیال میں حقیقی اقبال یعنی وہ اقبال جس پر خود اقبال کی نظر کم ہی پڑتی ہے، مغرب کے خلاف اعلانِ جنگ میں ظاہر نہیں ہوتے۔ اس نظم میں زیادہ ظاہر ہوگا :-

وہ علم اپنے بتوں کا ہے آپ ابراہیم
کیا ہے جس کو خدا نے دل و نظر کا ندیم
چمن میں تربیتِ غنچہ ہو نہیں سکتی
نہیں ہے قطرۂ شبنم اگر شریکِ نسیم
وہ علم کم بصری جس میں ہمکنار نہیں
تجلیاتِ کلیم و مشاہداتِ حکیم

اقبال کے جو پیرو اقبال کی قدامت اور مشرقیت پر اس قدر زور دیتے ہیں اور یورپ پر اسلام کی برتری ثابت کر کے خوش ہوتے ہیں، وہ اقبال کی روح کو نہیں سمجھ سکے۔ جو لوگ ہکسلے، الیٹ، ہرڈ اور بعض دوسرے نیے روحانیت پرستوں کے ارشادات سے یہ سمجھ لیتے ہیں کہ مشرق کی ذہنی عظمت کو یورپ نے تسلیم کر لیا اور مغربی تہذیب کی نارسائی واضح ہو گئی۔ وہ خوش فہمی سے

کام لیتے ہیں۔ مغرب اور مغربیت میں کئی رنگ شامل ہیں۔ ایک مغرب سائنس کے کمالات ٹکنالوجی کے امکانات سے اُکتا چکا ہے۔ اس کی بے اطمینانی سے یہ نتیجہ نکالنا کہ سائنس ناکام ہو گئی، غلط ہے۔ مغربی طاقتوں نے ایٹم بم تیار کیا۔ مغرب کے سائنس دانوں نے اس کے استعمال کے خلاف احتجاج کیا۔ چرچل نے انگلستان کو موت کے منہ سے نکالا۔ انگلستان کے عوام نے چرچل کو دودھ کی مکھی کی طرح نکال پھینکا تاکہ وہ نئے سماج کے بننے میں حارج نہ ہو۔ اقبال جو یورپ کے علم و حکمت کی قدر کرتے ہیں، جنھیں یہ اندیشہ ہے کہ یورپ کی ظاہری چمک دمک ہمیں اُس کی حقیقی روح تک نہ پہنچنے دیگی اُن کی مغربیت سے یہ بے زاری مشرقیت کے احیاء کیلئے نہیں ایک نئی انسانیت کی خاطر ہے۔ حقیقی اقبال جدید و قدیم کے پھیر میں نہیں پڑنا چاہتا اور اقبال کے پیرو بھی اسے اس رنگ میں دیکھیں تو بہتر ہو گا۔

زمانہ ایک، حیات ایک، کائنات بھی ایک
دلیل کم نظری قصۂ جدید و قدیم

اقبال اور نئی مشرقیت

اقبال نے اپنے متعلق کہا ہے

کہتا ہوں وہی بات سمجھتا ہوں جسے حق
میں ابلہِ مسجد ہوں نہ تہذیب کا فرزند

ابلہِ مسجد اُس پرانی مشرقیت کی علامت ہے جو ایک جامد مذہبی تصور رکھتی ہے اور صرف عقائد و عبادت سے سروکار رکھتی ہے۔ معاملات کی اہمیت کو نظر انداز کرتی ہے اور عقائد اور عبادات میں روح پر نہیں لفظ پر اصرار کرتی ہے۔ تہذیب کا فرزند اس مزاج کی نمائندگی کرتا ہے جو مغرب، اُس کے افکار و اقدار، اُس کی تہذیب اُس کے نظامِ حیات اور اُس کے اداروں کو نہ صرف قبول کرتا ہے بلکہ اُس کی تقلید میں ہی اپنی نجات سمجھتا ہے۔ ایک قدامت کا علمبردار ہے، دوسرا جدت کا، ایک کے لیے ماضی سب کچھ ہے، دوسرے کے لیے افسانہ و افسوں، ایک کے لیے اُس کی تاریخ تہذیب، قانون، سماجی نظام، خاندان، قبیلہ، مذہبی برادری کی تقلید، تو دوسرے کے لیے یہ دفترِ بے معنی ہے اور انسان کی ترقی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ۔ ایک کے لیے پرانی لکیر زندگی کی سب سے اعلا قدر ہے، دوسرے کے لیے زمانے کے دھارے پر چلنا سب سے بڑی مسرت۔ اقبال نے جہاں مغربیت پر طنز کی ہے، وہاں یہ طنز دراصل تہذیب کے فرزندوں پر ہے، لیکن انھوں نے ابلہِ مسجد کے علاوہ صوفی، مُلّا، فقیہِ حرم، پیرِ حرم کو بھی نہیں بخشا ہے۔ مشرقیت اور مغربیت کے خلاف ان کے یہ اعتراضات ملحوظ رہیں۔

ضمیرِ مغرب ہے تاجرانہ، ضمیرِ مشرق ہے راہبانہ
وہاں دگرگوں ہے لحظہ لحظہ، یہاں بدلتا نہیں زمانہ
جانتا ہوں میں کہ مشرق کی اندھیری رات میں
بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں
طبعِ مشرق کے لیے موزوں یہی افیون تھی
ورنہ قوالی سے کچھ کم تر نہیں علمِ کلام
اُس قوم کو تجدید کا پیغام مبارک
ہے جس کے تصور میں فقط بزمِ شبانہ
لیکن مجھے ڈر ہے کہ یہ آوازۂ تجدید
مشرق میں ہے تقلیدِ فرنگی کا بہانہ
یہاں مرض کا سبب ہے غلامی و تقلید
وہاں مرض کا سبب ہے نظامِ جمہوری
نہ مشرق اس سے بری ہے نہ مغرب اس سے بری
جہاں میں عام ہے قلب و نظر کی رنجوری
پھرا میں مشرق و مغرب کے لالہ زاروں میں
کسی چمن میں گریبانِ لالہ چاک نہیں
مشرق کے نیستاں میں ہے محتاجِ نفس نے
شاعر ترے سینے میں نفس ہے کہ نہیں ہے
خودی کی موت سے مشرق کی سرزمینوں میں
ہوا نہ کوئی خدائی کا رازداں پیدا
مردہ لادینیِ افکار سے افرنگ میں عشق
عقل بے ربطیِ افکار سے مشرق میں غلام
خودی کی موت سے مغرب کا اندروں بے نور
خودی کی موت سے مشرق ہے مبتلائے جذام
نظر آتے نہیں بے پردہ حقائق اُن کو

آنکھ جن کی ہوئی محکومی و تقلید سے کور
زندہ کر سکتی ہے ایران و عرب کو کیونکر
یہ فرنگی مدنیت کہ جو خود ہے لبِ گور

مشرق کے خداوند سفیدانِ فرنگی
مغرب کے خداوند درخشندہ فلزات

بہت دیکھے ہیں میں نے مشرق و مغرب کے میخانے
یہاں ساقی نہیں پیدا، وہاں بے ذوق ہے صہبا

جہانِ مغرب کے بتکدوں میں، کلیساؤں میں، مدرسوں میں
ہوس کی خونریزیاں چھپاتی ہے عقلِ عیار کی نمایش

نہ ایشیا میں نہ یورپ میں سوز و سازِ حیات
خودی کی موت ہے یہ اور وہ ضمیر کی موت

وہ حکمت ناز تھا جس پر خردمندانِ مغرب کو
ہوس کے پنجۂ خونیں میں تیغِ کارزاری ہے

اک شور ہے مغرب میں اُجالا!! نہیں ممکن
افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش

مشرق نہیں گو لذتِ نظارہ سے محروم
لیکن صفتِ عالمِ لاہوت ہے خاموش

غرض یہ بات واضح ہے کہ اقبال مثلاً اکبر کی طرح مشرقیت کے علمبردار نہیں ہیں اور مشرق کے جمود، مریض روحانیت، مزاجِ خانقاہی، تقدیر پرستی، بے عملی پر برابر وار کرتے ہیں، وہ مغربی علم و حکمت کی قدر کرتے ہیں، ارضیت کے علمبردار ہیں اور اگر زمین کے ہنگامے سہل نہ ہوں تو مستیِ اندیشہ ہائے افلاک کو بُرا سمجھتے ہیں، وہ تصوّف کے معنی اخلاص فی العمل کے لیتے ہیں، اور ترک کو آب و گل سے مہجوری نہیں تسخیرِ خاکی و نوری سمجھتے ہیں۔ وہ بقول ایبی ہری شمل جرمنی کے VITALIST اسکول سے متاثر ہیں اور ان کے خودی کے تصوّر میں فشتے کا پرتو صاف جھلکتا ہے۔ اُنھوں نے نتشے کے فلسفے سے اپنی خودی کے نظریے میں مدد لی ہے اور برگساں کے وقت کے تصوّر سے بھی متاثر ہوئے ہیں۔ مشہور فرانسیسی مستشرق مے سی نوں نے حلاج پر جو تحقیق کی تھی اُس کی وجہ سے حلاج کے متعلق ان کا ابتدائی

نظریہ بدلا اور جاوید نامے میں حلاج کی شان اور ہی ہے ان کے ابلیس کے تصور میں مغربی شعرا خصوصاً گوئٹے اور ملٹن کا عکس واضح ہے۔ مشہور کتاب (ROMANTIC AGONY) میں رومانی تحریک میں ابلیس پر خاصی روشنی ڈالی گئی ہے۔ ہیگل کے فلسفے کو انھوں نے اپنی ڈائری میں رزمیہ شعر منثور کہا ہے۔ نتشے کا فلسفہ ان کے نزدیک کم سے کم اخلاقیات کی دنیا میں یورپی کردار کے عقلی جواز کی ایک کوشش ہے۔ گوئٹے کے فاؤسٹ کو وہ "انیسویں صدی کے پورے تجربے سے ہی نہیں بلکہ نسل انسانی کے تمام تر تجربے سے معمور" سمجھتے ہیں شیکسپیئر اور گوئٹے کے متعلق ان کا یہ ارشاد کہ "حقیقت پسند انگریز، فرد پر اور مثالیت پسند المانوی کائنات پر فکر نو کرتا ہے۔ اس کا فاؤسٹ بظاہر صرف ایک فرد ہے، حقیقت میں اس کی شخصیت بنی نوع انسان کا مظہر ہے۔" ان دو عظیم شعرا کے اثرات کی بڑی اچھی مثال ہے۔ اور شیکسپیئر اور گوئٹے کے متعلق اشعار اس حقیقت کو اور روشن کرتے ہیں۔

اقبال نے اسرار خودی میں کہا ہے:

جستجو را محکم از تدبیر کن — انفس و آفاق را تسخیر کن

علم اشیا اعتبار آدم است — حکمت اشیا حصار آدم است

وہ عقل کے دشمن نہیں محض عقل پرستی کے جو سوز آرزو سے محروم ہو، قائل نہیں وہ عقل کو ادب خوردۂ دل بنانا چاہتے ہیں۔ ان کے پیر طریقت رومی نے کہا تھا: زیرکی بفروش و حیرانی بخر، لیکن ان کا ارشاد یہ ہے:

زیرکی از عشق گردد حق شناس — کار عشق از زیرکی محکم اساس

ادبیات و فنون لطیفہ کے عنوان سے ضرب کلیم میں فرماتے ہیں:

عشق اب پیروی عقل خدا داد کرے — آبرو کوچۂ جاناں میں نہ برباد کرے

کہنہ پیکر کو نئی روح سے آباد کرے — یا کہن روح کو تقلید سے آزاد کرے

مغرب کی عظمت کا راز وہ علم و حکمت کے میدان میں اس کی ترقی میں دیکھتے ہیں نہ کہ مغربی تہذیب کے بعض ظاہری پہلوؤں میں

قوت مغرب نہ از چنگ و رباب — نے ز رقص دختران بے حجاب

نے ز سحر ساحران لالہ روست — نے ز عریاں ساق و نے از قطع موست

محکمی او را نہ از لادینی است | نے فروغش از خط لاطینی است
قوت افرنگ از علم و فن است | از ہمیں آتش چراغش روشن است

اقبال کے شعر میں اشارے، اُن کی نثر میں واضح اور مربوط خیال اور منطقی استدلال کے آئینے بن جاتے ہیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ بعض نثری اقتباسات سے اس پہلو کو اور مکمل کیا جائے۔ یوں بھی ان کے شعر اور ان کے فلسفے میں گہرا ربط ہے ان کے اشعار کو ان کے مضامین اور ان کے مضامین کو ان کے اشعار کی مدد سے سمجھنا ضروری ہے، شعر کی زبان تمثیل کی زبان ہوتی ہے، مگر اقبال کے فکری میلان کی وجہ سے شعر کی لطیف چاندنی میں فکر کی روشن لکیر نظر آتی ہے۔ بہرحال ان کے یہ بیانات ہماری پوری توجہ چاہتے ہیں:۔

(۱) مغربی اقوام، اپنی قوت عمل کی وجہ سے تمام اقوام عالم میں ممتاز ہیں اور اس وجہ سے اسرارِ زندگی کو سمجھنے کے لیے، اُن کے ادبیات و تخیلات، اہلِ مشرق کے واسطے بہترین رہنما ہیں۔
(دیباچہ اسرارِ خودی" پہلا ایڈیشن)

(۲) انگریزی قوم کی عملی نکتہ رسی کا احسان، تمام دنیا کی قوموں پر ہے کہ اس قوم میں "حسنِ واقعات" اور اقوام عالم کی نسبت زیادہ بہتر اور ترقی یافتہ ہے۔ (دیباچہ اسرار خودی پہلا ایڈیشن)

(۳) تاریخ حاضرہ کا سب سے توجہ طلب منظر یہ ہے کہ ذہنی اعتبار سے عالم اسلام نہایت تیزی کے ساتھ مغرب کی طرف بڑھ رہا ہے۔ اس تحریک میں بجائے خود کوئی خرابی نہیں، کیونکہ جہاں تک علم و حکمت کا تعلق ہے، مغربی تہذیب دراصل اسلامی تہذیب ہی کے بعض پہلوؤں کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ لیکن اندیشہ یہ ہے کہ اس تہذیب کی ظاہری آب و تاب کہیں اس تحریک میں حارج نہ ہو جائے اور ہم اس کے حقیقی جوہر، ضمیر اور باطن تک پہنچنے سے قاصر رہیں
(دیباچہ خطبات)

(۴) ہمارا فرض بہرحال یہ ہے کہ فکر انسانی کے نشوونما پر باحتیاط نظر

رکھیں اور اس باب میں آزادی کے ساتھ نقد و تنقید سے کام لیتے رہیں
(دیباچہ خطبات)

(۵) یہ مطالبہ کیا غلط ہے کہ مذہب کے متعلق ہمیں جس قسم کا علم حاصل ہوتا ہے اُسے سائنس کی زبان میں سمجھا جائے۔ (دیباچہ خطبات)

(۶) ہم اس تحریک کا جو حریت اور آزادی کے نام پر عالم اسلامی میں پھیل رہی ہے، دل سے خیر مقدم کرتے ہیں۔ لیکن یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ آزاد خیالی کی یہی تحریک اسلام کا نازک ترین لمحہ بھی ہے۔ اسلام کی جائز حدود سے تجاوز نہ ہونا چاہیے۔
(خطبات)

(۷) چونکہ ذاتِ الٰہیہ فی الحقیقت روحانی اساس ہے زندگی کی۔ لہٰذا اللہ کی اطاعت فطرت صحیحہ کی اطاعت ہے۔ اسلام کے نزدیک حیات کی یہ روحانی اساس ایک قائم و دائم وجود ہے جسے ہم اختلاف اور تغیر میں جلوہ گر دیکھ سکتے ہیں۔ اب اگر کوئی معاشرہ حقیقت مطلقہ کے اس تصور پر مبنی ہے تو پھر یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنی زندگی میں ثبات اور تغیر دونوں خصوصیات کا لحاظ رکھے۔ اس کے پاس کچھ تو اس قسم کے دوامی اصول ہونے چاہئیں جو حیات اجتماعیہ میں نظم و انضباط قائم رکھیں، کیونکہ مسلسل تغیر کی اس بدلتی ہوئی دنیا میں ہم اپنا قدم مضبوطی سے جا سکتے ہیں تو دوامی اصول کی ہی بدولت لیکن دوامی اصولوں کا یہ مطلب تو ہے نہیں کہ اس سے تغیر اور تبدیلی کے ممکنہ امکانات کی نفی ہو جائے، کیوں کہ تغیر وہ حقیقت ہے جسے قرآن پاک نے اللہ تعالیٰ کی ایک بڑی آیت قرار دیا ہے۔ اس صورت میں تو ہم اس شے کو جس کی فطرت میں حرکت ہے۔ حرکت سے عاری کر دیں گے۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ گذشتہ پانچ سو سال سے عالمِ اسلام پر جمود طاری ہے۔

(۸) میری فارسی نظموں کا مقصود اسلام کی وکالت نہیں بلکہ میری طلب و

وجستجو تو صرف اس چیز پر مرکوز ہے کہ ایک جدید معاشرتی نظام تلاش کیا جائے۔ (فلسفۂ سخت کوشی)

(۹) ہندوستان میں عام طور پر ادبا کو زمانۂ حال کے فن تنقید کے اصولوں سے واقفیت نہیں ہے۔ اس واسطے یہ بھی مفید ہوگا کہ آپ انگریزی میں چند مشہور اور مستند تنقیدی کتابیں پڑھیں۔ ان کے طرزِ بیان اور اندازِ تنقید سے آگاہی حاصل کریں۔ اگر آپ ان کے اصولوں اور ان کے اسلوبِ بیان کو اختیار کر سکیں تو یہ بجائے خود اردو زبان کی بہت بڑی خدمت ہوگی۔

(وجد کے نام خط ۱۹۳۷)

ان اقتباسات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اقبال تغیر، ارتقا، قوتِ عمل، حسِ واقعات، علم اشیا، تسخیرِ کائنات، علم و حکمت، آزادانہ نقد و تنقید، علوم کو سائنس کی زبان میں بیان کرنے کی سعی کا وہ ایک جدید معاشرتی نظام کی تلاش کو ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ مذہبی مسائل میں اجتہاد کی ضرورت کو صرف مانتے ہی نہیں، اس کے لیے مضطرب بھی ہیں۔ یہی نہیں وہ جدت طرازی کے اس حد تک قائل ہیں کہ کارِ نادر اُن کے نزدیک گناہ بھی ہو تو ثواب ہے۔ ادب میں وہ مغربی اصولِ تنقید اور اسالیبِ بیان سے واقفیت ضروری اور مفید سمجھتے ہیں۔

ان حقائق کی روشنی میں یہ بات غور طلب ہے کہ پھر اقبال کو کچھ حلقوں میں ماضی پرست، مذہب کے نام پر رجعت پسند، طاقت پر زور دینے کی وجہ سے اور نپولین یا مسولینی کی تعریف کرنے کی وجہ سے یا شاہین کی علامت کو برتنے کی وجہ سے نیم فاشسٹ، سائنس کا قائل ہونے کے باوجود اور علم کو سراہنے کے باوجود ظلمت پسند، سماجی مساوات اور عدل کی علمبرداری کے باوجود، مغربی جمہوریتوں پر اعتراض کرنے کی وجہ سے جمہوریت دشمن، سرمایہ داروں کا سخت مخالف ہونے اور اشتراکیت کے تجربے سے ہمدردی کے باوجود، اس کی مادہ پرستی پر نکتہ چینی کرنے کی وجہ سے، سماجی معنویت سے محروم، آفاقیت پر زور دینے کے باوجود، ایک مخصوص اخلاقی نظام یعنی اسلام کی نئی تفسیر و تعبیر کی وجہ سے محدود

اور سائنس اور ٹیکنالوجی کی برکتوں کے ساتھ اس کی لعنتوں پر بھی نظر کی وجہ سے ترقی سے منحرف کیوں سمجھا جاتا ہے۔ اس کی ایک وجہ ان کے سارے اردو اور فارسی کلام اور نثر سے ناواقفیت بھی ہو سکتی ہے، مگر میرے نزدیک اس کی اصل وجہ وہ مغرب زدگی اور نوآبادیاتی دور کی مسلط کی ہوئی وہ ذہنیت ہے جو مادے کی پرستش کی وجہ سے مذہب اور روحانیت کے نام سے بھڑکتی ہے۔ جو سائنس اور ٹیکنالوجی کی اندھی پرستش کرتی ہے۔ جو مغرب کے سماجی اداروں خصوصاً جمہوریت کے مغربی روپ میں ذرا سے بھی شک کو کفر سمجھتی ہے یا جو تاریخ کو صرف طبقاتی کشمکش کی عینک سے دیکھتی ہے اور مذہب کو مارکس کے الفاظ میں افیون سمجھتی ہے، جو تہذیبوں کے ارتقا کا ایک خطی (Linear) تصور رکھتی ہے اور جو ترقی پذیر ممالک کی نجات صرف ترقی یافتہ ممالک کے ماڈل اختیار کرنے میں سمجھتی ہے۔

میرے نزدیک MODERNIZATION جدیدکاری اور WESTERNIZATION مغربیت میں فرق ہے۔ مغربیت کے معنی یہ ہیں کہ ہم مغرب کے ذہن کی تقلید کریں۔ مغرب کے سماجی ادارے اپنے یہاں بجنسہ منتقل کریں اور ترقی کا جو راستہ مغرب نے اختیار کیا ہے اس پر آنکھ بند کر کے چلتے رہیں، مغربیت، جدیدیت کے عمل کا ایک بڑا جزو ہے، مگر یہ نکتہ نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ مغربیت میں مغربی ماڈل کو بجنسہٖ اختیار کرنے کا معاملہ ہے بیرونی اداروں کو اپنے گھر میں حکمراں بنانے کا معاملہ ہے۔ گویا ایک ادارے کو جو ایک خاص تاریخ، تہذیب اور فضا رکھتا ہے اور ایک خاص دھرتی اور آسمان سے آگاہ ہے، ایک اجنبی فضا اور ماحول میں سامان کی طرح منتقل کرنے کا معاملہ ہے۔ مگر جدیدکاری میں مسئلہ تبادلے کا نہیں، قلب ماہیت کا ہے۔ ٹرانسفر کا نہیں TRANSFORMATION کا ہے۔ یعنی اس کو اپنانے کا۔ دوسروں کے ادارے بجنسہٖ نہیں لیے جا سکتے۔ احمد کی ٹوپی زبردستی محمود کے سر پر نہیں منڈھی جا سکتی۔ سماجی ادارے ماحول کے مطابق ہی ڈھالے جا سکتے ہیں۔ اس ماحول کو پیدا کرنے کے لیے افراد کے قلب کو بدلنا ہوگا۔ اداروں کی قلب ماہیت افراد کی قلب ماہیت کے بغیر نہیں ہو سکتی۔ اقبال نے 'پیام مشرق' کے دیباچے میں غلط نہیں کہا تھا کہ زندگی اپنے حوالی میں کسی قسم کا انقلاب پیدا نہیں کر سکتی، جب تک کہ اس کی اندرونی گہرائیوں

میں انقلاب نہ ہو' اور کوئی دنیا خارجی وجود اختیار نہیں کر سکتی جب تک کہ اُس کا وجود پہلے انسانوں کے ضمیر میں متشکل نہ ہو" آڈن نے اس کو "دلوں کا بدلنا" (change of heart) کہا تھا ترقی کا وہ تصور جو صرف اقتصادی ترقی اور خوشحالی کو ہی سب کچھ سمجھتا ہے' نہ صرف ناکافی ثابت ہو چکا ہے' بلکہ اس نے دنیا کے لیے اور انسانیت کے لیے جو مسائل پیدا کیے ہیں' ان کا احساس خود مغرب میں اب خاصا عام ہے۔ ترقی اقتصادی وسائل سے یقیناً گہرا تعلق رکھتی ہے۔ مگر اس کے لیے سماج اور معاشرے کے سارے وسائل کو کام میں لانا ہوتا ہے اور ان وسائل میں انسانی وسائل کو جو اہمیت حاصل ہے اس کا احساس ضروری ہے۔ اقبال نے افلاطون کے ساتھ انصاف نہیں کیا اور یونانی تہذیب میں فکرِ روشن کے اُن عناصر کو جو آگے چل کر مغربی فکر و فن میں چراغاں کرتے ہیں بڑی حد تک نظر انداز کر گئے۔ مگر وہ مغرب میں علم و حکمت کی ترقی' انفرادیت پر زور آزادی کے تصور' ارضیت اور انسان دوستی کے عناصر کے قائل ہیں۔ ہاں وہ مغرب کو بجنسہٖ ماڈل بنانے کے خلاف ہیں۔ وہ مانگے کے اُجالے سے اپنا گھر روشن کرنا نہیں چاہتے ہیں۔ اپنی فطرت کے تجلّی زار اور اپنے ماحول کے لالہ زار سے تب و تاب لینا چاہتے ہیں۔

جدید کاری سے مفر نہیں۔ یہ ایک عالمی میلان ہے۔ ساری دنیا میں پُرانے سماج یا روایتی سماج بہت کم رہ گئے ہیں۔ مگر بشریات ANTHROPOLOGY کا علم گئے گزرے سماج یا بہترین سماج کے چکر سے ہمیں نکالتا ہے۔ یعنی روایتی سماجوں کے بعض اچھے پہلوؤں اور نئے سماج کے بعض مضر پہلوؤں کو تسلیم کرنا ضروری ہو گیا ہے ایسا نہیں ہے کہ روایت عبوری دور اور جدیدیت کا سلسلہ ایک خطِ مستقیم میں ہو۔ روایتی معاشروں میں جدید پہلو ہو سکتے ہیں۔ اسی طرح جدید معاشروں میں روایتی عناصر مل سکتے ہیں۔ اقبال کے تاریخ کے مطالعے نے اور تقدیرِ اُمم پر غور و فکر نے ان پر یہ نکتہ روشن کر دیا تھا کہ جدید ہونے کے لیے قدیم سے واقفیت بھی ضروری ہے۔ کیوں کہ ماضی حال میں زندہ رہتا ہے اور اُسے متاثر کرتا ہے اُنھوں نے ضربِ کلیم میں کہا ہے:

نئی بجلی کہاں اُن بادلوں کے جیب و دامن میں
کہ برزم فاو ران میں لے کے آئے سانگیں خالی

اقبال نئے جنون کے لیے نیا ویرانہ ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ اہل نظر تازہ بستیاں آباد کریں گے۔ ان کی نظر کوفہ و بغداد کی طرف نہیں ہے۔ وہ قدیم یا جدید میں اسیر ہونے کو دلیل کم تری سمجھتے ہیں۔ مگر تسلسل اور تغیر دونوں کے قائل ہیں۔ یہ یا وہ کے نہیں

جدید کاری میں صنعت کاری کی اہمیت یقیناً بہت ہے۔ اقبال مشین کے خلاف نہیں، مشین کی حکومت کے خلاف ہیں انسان کو مشین بنانے کے خلاف ہیں۔ وہ اُس مشینی تمدن کے خلاف ہیں جو انسان سے اُس کی انسانیت چھین لیتا ہے اور اُسے DEHUMANISE کر دیتا ہے۔ وہ زندگی کی نئی تعبیر و تفسیر کے قائل ہیں۔ ان کے خطبات کے نام میں تشکیل جدید کے حصے کو مناسب اہمیت دینی چاہیے۔

اقبال مادی خوشحالی سے بھی منہ نہیں موڑتے۔ ان کے فقر میں بے دولتی و رنجوری نہیں ہے۔ یہ آب و گل سے مجبوری کا نام نہیں۔ ہاں دولت کی ہوس نے جس طرح آدمی کو جو او ہوس کا بندہ بنا دیا ہے اور اُسے نفسانی خواہشات کا اسیر کر دیا ہے اُس پر وہ کڑی تنقید کرتے ہیں۔ سرمایہ داری کے وہ دشمن ہیں اور مغربی تمدن پر ان کی سخت ترین تنقید زیادہ تر سرمایہ دارانہ تمدن پر ہے، مگر وہ سرمایہ داری کو ختم کرنے کے بجائے اُسے محدود رکھنا چاہتے ہیں۔ آج کل کی اصطلاح میں وہ مخلوط اقتصادیات (MIXED ECONOMY) کے قائل ہیں۔ ان کا دولت کا نظریہ گاندھی جی کے امانت کے نظریے سے ملتا ہے۔ ارمغان حجاز میں ابلیس کی مجلس شوریٰ کے یہ اشعار توجہ طلب ہیں:

کرتا ہے دولت کو ہر آلودگی سے پاک صاف
منعموں کو مال و دولت کا بناتا ہے امیں
اس سے بڑھ کر اور کیا فکر و نظر کا انقلاب
بادشاہوں کی نہیں اللہ کی ہے یہ زمیں

گویا مغربیت جب علیت ہے، عقلیت ہے، حریت فکر ہے، نقد و تنقید ہے، جب

فرد کی اہمیت اور انسان کی عظمت کو مانتی ہے، تسخیرِ فطرت ہے۔ خدمتِ خلق ہے، سماجی مساوات کے لیے جب جدوجہد کرتی ہے، تخلیقی قوتوں کو جب بیدار کرتی ہے تو وہ خیر ہے مگر جب وہ مادّے ہی کی بات کرتی ہے اور روح کو نظر انداز کرتی ہے۔ سرمایہ داری، اجارہ داری اور مشینوں کی حکومت یا دفتر شاہی بن کر انسانوں کے استحصال پر اُتر آتی ہے، جب اپنے تہذیبی اداروں کو دوسروں پر لادنا چاہتی ہے، جب ہوسِ زر بن کر انسانی شخصیت کو یک رخا کر دیتی ہے تو اقبال اس پر سخت تنقید کرتے ہیں۔ اقبال کا ذہن انتخابی ہے۔ وہ اس نکتے سے واقف ہیں کہ ترقی خطِ مستقیم میں نہیں ہوتی، اور بعض پہلوؤں سے ترقی، بعض دوسرے پہلوؤں سے تنزل بھی ہو سکتی ہے۔ اقبال اسپنگلر کی (cyclic) تھیوری کو (LINEAR) تھیوری کے مقابلے میں ترجیح دیتے تھے۔ ٹوائن بی نے اسے بہتر طور سے پیش کیا ہے۔ مگر کارل۔ اے۔ وٹ فوگل نے ایک اور تھیوری بھی پیش کی ہے جو متوازی خطوط کی تھیوری ہے اور جس میں ہر تہذیب ایک متوازی سمت میں چلتی ہے، مگر ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک لکیر مثلاً یورپی لکیر سے دوسری لکیریں قریب ہو جاتی ہیں۔ جن کا نتیجہ بالآخر مختلف تہذیبوں کے سنجوگ سے ایک نئی لکیر کا وجود میں آنا ہو سکتا ہے ... بہرحال یہ بات اب عام طور پر تسلیم کی جانے لگی ہے کہ ہر تہذیب مخصوص جغرافیائی، تاریخی اور تہذیبی حالات میں وجود میں آتی ہے اور کوئی ایک ماڈل بجنسہٖ دوسری تہذیبوں اور سماجوں پر منطبق نہیں کیا جا سکتا۔ ہر تہذیب اور سماج کو اپنا وجود برابر دریافت کرنا ہوتا ہے، اپنے باطن میں جھانکنا ہوتا ہے، اپنی انفرادیت اور اپنی شناخت (IDENTITY) کو پانا ہوتا ہے۔ اسی بنیاد پر وہ عالمی میلانات کے مطابق تعمیر کر سکتی ہے۔ اسی خصوصیت کے ذریعے سے وہ آفاقیت کا جز بن سکتی ہے۔ اقبال نے بہت سے سماجی مفکروں سے پہلے اس نکتے کو سمجھ لیا تھا کہ ترقی کی دوڑ میں ہر پسماندہ ملک کو ترقی یافتہ ملکوں کی تاریخ دہرانے کی ضرورت نہیں، کسی مرحلے کو کم کیا جا سکتا ہے، کسی کو حذف بھی کیا جا سکتا ہے، اور کسی پر زیادہ زور بھی دیا جا سکتا ہے۔ اس طرح آزادیٔ افکار اور جمہوریت کے تصورات یقیناً قابلِ قدر ہیں۔ مگر فکر خام ہو اور جمہوریت کے معنی اکثریت کی آمریت کے

ہو جائیں تو خرابیاں بھی پیدا ہو سکتی ہیں۔ اگر مغربی جمہوریت حقیقی جمہوریت ہوتی تو عوامی جمہوریت یا سوشلسٹ جمہوریت کی بات ہی کیوں ہوتی۔

اقبال جدید کاری کے اس دور سے تعلق رکھتے ہیں جسے ایک مفکر نے بڑھتی ہوئی توقعات کا انقلاب (THE REVOLUATION OF RISING EXPECTATIONS) کہا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد سے ہم بڑھتے ہوئے احساس شکست کے انقلاب (THE REVOLCATION OF RISING FRUSTRATION) سے دوچار ہیں۔ چند سال ہوئے HEILBRONER نے انسان کے امکانات THE HUMAN PROSPECT کے نام سے نیویارک ریویو آف بکس میں انسان کے مستقبل کو خاصا تاریک بتایا تھا۔ اقبال نے انسان کے اس بحران کی تصویر اس سے بہت پہلے ایک نظم میں اس طرح کھینچی ہے:

عشق ناپید و خرد می گزدش صورت مار — عقل کو تابع فرمان نظر کر نہ سکا
ڈھونڈھنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا — اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا
اپنی فطرت کے خم و پیچ میں الجھا ایسا — آج تک فیصلۂ نفع و ضرر کر نہ سکا
جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا — زندگی کی شب تاریک سحر کر نہ سکا

اقبال کی نئی مشرقیت سوشلزم کے انسانی چہرے (SOCIALISM WITH A HUMAN FACE) کی علمبردار ہے۔ اب یہ بات مان لی گئی ہے کہ سوشلزم کے کئی راستے ہو سکتے ہیں۔ مارکس سے بے جا عقیدت اور فیشن پرستی سے قطع نظر اقبال کا یہ کہنا کہ اسلام خود ایک قسم کا سوشلزم ہے جس پر ابھی پوری توجہ نہیں ہوئی، اپنے اندر ایک ایسی معنویت رکھتا ہے جس پر آج کے آشوبِ آگہی میں سنجیدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔

جدید کاری کی روح زمانے کی ضروریات کے مطابق تبدیلیوں میں ہے۔ اس کے پہلے دور میں بہت سے بڑے کام ظہور میں آئے جن کی وجہ سے انسان نے بڑی ترقی کی اور انسانیت کی فلاح کے لیے بہت سے کام کیے گئے۔ انسان نے ستاروں پر کمندیں ڈالیں اور سمندروں کا سینہ چیرا مگر مغرب کے مخصوص حالات کی وجہ سے تبدیلی اور ترقی کا یہ سارا جوش یک رخا ہو گیا۔ اقبال اس عدم توازن کو دور کر کے ایک سا توازن قائم کرنا چاہتے ہیں جس میں اخلاقی پہلو پر مناسب توجہ ہے۔ مارشل ہاجسن نے

اپنی کتاب THE VENTURE OF ISLAM میں کہا ہے کہ اسلام کا اخلاقی مشن آج کی دنیا کے لیے بھی مقبولیت رکھتا ہے :

"اگر اسلامی میراث کے حقائق کا کھلے دل سے سامنا کیا جائے ۔ اُس کی تاریخی اصلیت، اچھی یا بری ۔ جو مسائل اُس سے پیدا ہوتے ہیں، نیز جو روحانی مواقع یہ فراہم کرتی ہے ۔ تو یہ تصور کیا جا سکتا ہے کہ اسلام ایک میراث کی حیثیت سے جدید دور کے بحرانوں میں ایک لچکدار طریقے سے کارگر ہونے کا اہل ثابت ہو سکتا ہے ۔ اپنی تاریخ کا اس طرح سامنا کرنے سے، مسلمانوں کو اور ممکنہ طور سے دوسروں کو بھی، شاید ہمارے دور کے تاریخی اتھل پتھل پر قابو پانے میں مدد ملے اور خواندہ عوام کی تہذیب کے باوجود ان کی تخلیقی صلاحیتوں کو اُبھارنے کی ایک بنیاد فراہم ہو سکے ۔ یہ بنیاد جمہوری خیر کے مطابق ہوگی مگر اُس سے ماورا ہونے کی صلاحیت رکھے گی ۔ پس مجموعی طور پر یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ اسلام ایک صنعتی دنیا میں جدید دور کے لیے ایک اخلاقی بصیرت اور انسانی ضمیر کے لیے ایک تخلیقی چراغاں بہم پہنچانے کی ضرورت کو پورا کر سکتا ہے ۔"

پرانی مشرقیت میں فرد کی آزادی کے لیے کوئی جگہ نہ تھی ۔ وہ اپنے خاندان، کنبے برادری کے رشتوں میں بندھا ہوا تھا ۔ ازمنۂ وسطیٰ کا علم کے متعلق فرمان یہ تھا، جانو، مانو اور دہراؤ LEARN, ACCEPT AND REPEAT فرد کی آزادی، حریت فکر اور انسان دوستی کا تصور مغرب کے نشاۃ الثانیہ کی دین ہے ۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ ہندستان میں انیسویں صدی میں مغربی اثر سے جو نشاۃ الثانیہ ہوئی، وہ نامکمل رہی اور ذہنی آزادی، تشکیک اور سائنسی ذہن کی رو بہت جلد ملازمتوں اور حقوق کے چکر میں پڑ گئی ۔ سرسید کی وہ تحریک جو تہذیب الاخلاق اور تفسیر قرآن سے چلی تھی ۔ ایم ۔ اے ۔ او کالج کے گنبد میں محصور ہو گئی ۔ یہ اس نسل کا جو سرسید کے اثر سے مغربی تعلیم سے بہرہ ور ہوئی تھی اور جس پر مغرب کی رومانی تحریک کا جادو بھی چلا تھا اور جس میں مخزن گروپ عموماً اور اقبال خصوصاً قابل ذکر ہیں، احسان ہے کہ اس نے حریت فکر، تشکیک اور انسان کی تخلیقی صلاحیتوں کو پوری چھوٹ دینے کی طرف مشرقی ذہن کو مائل کیا ۔ اقبال کا یہ نظریۂ خودی اسی وجہ سے مغربی فکر کے گہرے اثرات کو ظاہر کرتا ہے اور ان کی نئی مشرقیت کو جو مغرب کے اثر سے پیدا ہوئی واضح کرتا ہے ۔ یہ معمولی بات نہیں ہے کہ اقبال نے اپنی

ڈائری میں لکھا کہ ورڈس ورتھ نے مجھے دہریت سے بچالیا۔ مولانا آزاد کو سرسید نے بچایا تھا۔ اپنے خطوط میں انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ یورپ کی آب و ہوا نے مجھے مسلمان کردیا۔ ان کی شاعری میں انسان کی عظمت کا جو رجز ملتا ہے، اُس میں ہمارے تصوف کی انسان دوستی کے عناصر سے مدد ضرور ملی ہے۔ مگر دراصل یہ مغرب کی دین ہے انسان کی تخلیقی صلاحیتوں پر اس زور کی وجہ سے ہی ایک مشہور روسی اسکالر نے انھیں تخلیقی نراج CREATIVE ANARCHISM کا علمبردار کہا ہے۔ سقراط نے کہا تھا کہ وہ زندگی جس میں غور و فکر نہ ہو جینے کے لائق نہیں ہے THE UNEXAMINED LIFE IS NOT WORTH LIVING مارکس حقیقت کے سمجھنے کو کافی نہیں سمجھتا، وہ اسے بدلنے پر بھی زور دیتا ہے۔ ان خیالات کا پرتو اقبال کے یہاں دیکھیے۔ اپنے خطبات کے خاتمے پر لکھتے ہیں:۔

"خودی کی جستجو کی منزل زد کے حدود سے آزادی نہیں۔ اس کے برخلاف یہ اس کی اور قطعی تعریف (وضاحت) ہے۔ آخری عمل، ایک ذہنی عمل نہیں ہے، ایک حیات آزیں VITAL عمل ہے، جو خودی کے سارے وجود میں گہرائی پیدا کرتا ہے اور اس کے ارادے کو مضبوط کرتا ہے۔ اس تخلیقی یقین دہانی کے ساتھ کہ دنیا کوئی ایسی چیز نہیں جو صرف دیکھی جائے یا نظریات کے ذریعے سے سمجھی جائے، بلکہ مسلسل عمل سے بنائی اور دوبارہ بنائی جائے۔"

بنانے اور دوبارہ بنانے کی یہ آرزو، یہ احساس کہ کارِ جہاں دراز ہے اور تخلیقی عمل کی کوئی حد نہیں۔ اقبال کو شاعرِ امید میں یہ کہنے پر اکساتا ہے

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

کارل وِٹ فوگل اپنے مضمون "افکار اور طاقت کا ڈھانچہ" میں کہتا ہے۔

"مغرب میں صنعتی انقلابات نے انسان کی پوزیشن کو بہت مضبوط کیا ہے۔ فطرت پر اس کا اقتدار بڑھا ہے، مگر ان انقلابات کے ساتھ ایک NIHILIST REVOLT بھی ہوئی ہے جو ان اہم عناصر کو رد کرتی ہے جن کا رشتہ انسان کے اخلاقی اور ماورائی وجود سے ہے اور اسی وجہ سے انسان کو یہ خطرہ لاحق ہوتا ہے کہ وہ اپنے وجود

کی اساس میں ایک کھوکھلا آدمی ہو جاتا ہے۔"

"صرف مغرب کی عظیم روایت کا سیاسی دائرے میں۔ اور مشرق اور مغرب کی عظیم روایات کا روحانی دائرے میں، امتزاج کر کے ہی ہم مشرق و مغرب میں سنجوگ کر سکتے ہیں یہ نہ صرف ممکن ہے بلکہ موجودہ تاریخی حالات میں ضروری بھی ہے۔ صعہ؟

میں اکرام کے اس قول کی صحت کو تسلیم کرتا ہوں کہ اقبال کو اقبال مغرب نے بنایا اقبال پر مغربیت کے اثر نے ان کی نئی مشرقیت کو جنم دیا۔ یہ نئی مشرقیت ماضی کے صالح عناصر اور اخلاقی اور روحانی بصیرت کے ساتھ جمہوری خیر کے تقاضوں کو قبول کرتی ہے۔ جس کی مغرب میں ایک شان دار داستان ہے، جو سائنس اور ٹیکنالوجی کی برکتوں اور لعنتوں دونوں کو پہچانتی ہے۔ جو چراغ رہ گزر سے بھی کام لیتی ہے اور درون خانہ ہنگاموں سے بھی واقف ہے، مگر جو اپنی تاریخ، اپنی تہذیب اور اپنے اجتماعی لاشعور کے وسیلے سے ہی انسانیت کے کارواں میں اپنا رول متعین کرتی ہے۔

وٹ فوگل نے جس مشرقی مطلق العنانیت کا ذکر کیا ہے۔ وہ آج کے (TOTA-LITARIANISM, سے مختلف ہے۔ کیونکہ اس میں فن کی نسبتاً آزاد نشوونما کی زیادہ گنجائش تھی۔ اسی طرح مغرب میں جمہوری اداروں کے فروغ کے باوجود خیر کے تصور پر مناسب توجہ نہیں ہوئی اور انفرادیت اور آزادی پر زور کے باوجود آزاد انسانوں کے سماج کو (TOTALITARIANISM) کے شکنجے کا خطرہ باقی ہے۔ نئی مشرقیت شاید اخلاق قدروں کی مدد سے اس میں توازن پیدا کر سکے۔

اقبال کی معنویت

ڈکلسن نے کہا تھا کہ اقبال اپنے زمانے کے آدمی ہیں، وہ اپنے زمانے سے آگے کے آدمی بھی ہیں اور اپنے زمانے سے اختلاف بھی رکھتے ہیں۔ اقبال کی معنویت کا راز اسی نکتہ میں پوشیدہ ہے۔ ہر فن کار اور صاحب فکر، اپنے زمانے کی پیداوار ہوتا ہے، مگر وہ صرف اپنے زمانے میں اسیر نہیں ہوتا۔ اس کی نظر اپنے ماضی پر بھی ہوتی ہے اور اپنے مستقبل پر بھی۔ عصریت کبھی کبھار اس وقت کو، آج کو (NOWNESS) سب کچھ سمجھ لیتی ہے اور اپنے دور کی عقلیت، سائنسی نظر، اپنے مقبول نظریات اور میلانات کو حرفِ آخر۔ مگر زندگی کا ایک جامع تصور، ماضی، حال اور مستقبل، تینوں کا احساس اور عرفان رکھتا ہے۔ حال میں ماضی چھپ چھپ کر اپنا جلوہ دکھاتا ہے اور حال کی واردات میں مستقبل کی پرچھائیاں اور کرنیں ہوتی ہیں۔ اقبال کی عظمت اور ہمارے لیے معنویت کا راز یہ ہے کہ وہ حال کا ایک کرب ناک احساس رکھتے ہیں، آتش رفتہ کا سراغ بھی لگاتے ہیں اور کسی اور زمانے کا خواب بھی دیکھتے ہیں۔ ٹافلر (TOFFLER) نے کہا تھا کہ آج ہمیں بالقوۃ مستقبلوں کے خاکوں یعنی خوابوں، پیشن گوئیوں اور تصورات کی جتنی ضرورت ہے اتنی پہلے کبھی نہ تھی۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ نہ تو کوئی سیدھا سادا رجائی، عقلی، سائنسی، ترقی پسند تصور ہمارے مستقبل کی ضمانت کرسکتا ہے اور نہ صرف اس زخمی روح کی فریاد پر ان دھرنے سے ہمارا بھلا ہو سکتا ہے جو یہ سمجھتی ہے کہ انسان لیمنگ کی طرح خودکشی کی طرف جارہا ہے۔ اسی طرح مستقبلیت کا وہ نظریہ جو بالآخر مذہب، اخلاق، روحانیت

سے بے نیاز ہو کر تسخیر فطرت، طاقت، اقتدار اور تنظیم کے ذریعہ سے انسان کو مشین بنانا چاہتا ہے اور ماضی کو یکسر حرف غلط سمجھ کر صرف مستقبل کی دوڑ کی طرف دیکھتا ہے، اتنا ہی یک طرفہ ہے جتنا ماضی پرستوں کا یہ تصور کہ وہ ماضی کے نظام، اس کے نظریات اس کی فضا کو واپس لا سکتے ہیں۔ ماضی کے احساس، اس کے عرفان، اس پر نظر اور ماضی پرستی میں فرق ہے۔ جس طرح آج کے عرفان اور آج کی پرستش میں فرق ہے۔

اقبال کی معنویت کی کئی تہیں ہیں، ان تہوں کو واضح کرنے کے لیے میں گاندھی جی کی مثال دینا چاہتا ہوں۔ گاندھی جی کے یہاں بنیادی اہمیت صداقت اور عدم تشدد کی ہے۔ ان اصولوں کی روشنی میں انہوں نے ہندوستان کی روح کو بیدار کیا اور ہند کی ہندوستانیت کو ابھارنے اور ہندوستانی سماج کو اس کی پستی سے نکالنے کی کوشش کی۔ ان کی آزادی کی جدوجہد میں دیہات سدھار، چرخے، زراعت کے فروغ، خودکفالتی چھوٹے چھوٹے اداروں، پس ماندہ طبقوں کی فلاح، منزل مقصود کے لیے اخلاقی اعتبار سے جائز ذرائع کی بنیادی اہمیت تھی وہ کہتے تھے کہ میں اپنے گھر کی کھڑکیاں کھلی رکھنا چاہتا ہوں تاکہ ہر طرف سے اس میں ہوا آئے مگر میں یہ نہیں چاہتا کہ یہ ہوائیں میرے گھر کو اکھاڑ کر پھینک دیں۔ اس تصور کی ایک روح ہے اور اس کا ایک پروگرام ہے۔ اس کے یہ معنی نہ لینا چاہئیں کہ ہندوستان کو صرف چرخے کی ضرورت ہے، ملوں کی نہیں یا زراعت پر توجہ کافی ہے صنعتوں کے فروغ کی ضرورت نہیں۔ گاندھی جی نے جب نہرو کو اپنا جانشین منتخب کیا تو وہ جانتے تھے کہ نہرو جدید دور کے انسان ہیں مگر وہ یہ بھی جانتے تھے کہ وہ ان کی تعلیم کی روح کو سمجھتے ہیں۔ ان کے بعد ان کی زبان میں بھی بات کریں گے اور انہوں نے ایک حد تک ایسا کیا بھی۔

اقبال جب مذہب کی بات کرتے ہیں، جب عظمت رفتہ کو یاد کرتے ہیں جب مسلمانوں کو بیدار کرنا چاہتے ہیں۔ جب مغرب کی تباہی کی پیشین گوئی کرتے ہیں (حالانکہ اسپنگلر نے بھی مغرب کے زوال پر کتاب لکھی ہے اور مغرب کے بہت سے مفکرین مغرب اور مغربی تہذیب کے زوال کی پیشین گوئیاں کر رہے ہیں) جب عقلیت کی نارسائی پر زور دیتے ہیں، جب مشین

کی حکومت کو دل کی موت کہتے ہیں جب مغرب کے جمہوری نظام کی خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ جب طاقت کے حصول کو ضروری سمجھتے ہیں تو انہیں قدامت پرست، رجعت پرست، جمہوریت دشمن یا فرقہ پرست یا علیحدگی پسند کہہ کر کچھ لوگ ممکن ہے نام نہاد روشن خیال حلقوں میں داد حاصل کر لیں، لیکن وہ اقبال کے ذہن کی روح کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں، کیونکہ ان کا زندگی کا تصور اکہرا ہے وہ یہ یا وہ کے ناقص فلسفے کے قائل ہیں اور وہ تہذیب حاضر کے کچھ بتوں مثلاً سیکولرازم، جمہوریت، صنعت کاری کی اندھی پرستش کرتے ہیں ان کے سائے مضرات پر نظر نہیں رکھتے۔

میرے نزدیک اقبال کی معنویت سب سے پہلے اس وجہ سے ہے کہ انہوں نے اپنے فلسفے اور فن کے ذریعے سے ہمارے نوآبادیاتی دور کی مغرب پرستی، مغرب سے خیرگی اور مغرب سے مرعوبیت کے خلاف جہاد کیا۔ مغرب نے انسانیت کے کارواں کو آگے بڑھانے میں جو عظیم الشان رول ادا کیا ہے اقبال اس کے معترف تھے اور وہ ارتقا، تغیر اور تبدیلی پر اسی طرح ایمان رکھتے تھے جس طرح تسلسل پر۔ انہیں کسی طرح قدامت پرست نہیں کہا جا سکتا۔ ان کی نگاہ کوفہ و بغداد کی طرف نہیں تھی، وہ تازہ بستیاں آباد کرنا چاہتے تھے لیکن وہ جدید کاری کے معنی مغربیت نہیں سمجھتے تھے۔ وہ اسی طرح WESTERNIZATION اور MODERNIZATION میں فرق کرتے تھے جس طرح وٹ فوگل نے اپنے متوازی خطوط کے نظریے میں کیا ہے۔ وہ جانتے تھے کہ کسی دوسرے علاقے کے ادارے بجنسہٖ ہمارے یہاں نہیں نافذ کیے جا سکتے۔ ان کے فروغ کے لیے ہماری دھرتی، ہمارے ماحول، ہماری فضا، ہمارے سماج، ہمارے مزاج کا لحاظ ضروری ہے۔ اس لیے وہ اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہونے کو ضروری سمجھتے تھے۔ ان کی شاعری کا مطالعہ تو بہت ہوا ہے اور اس میں سطح بینوں نے ہر شعر کو ایک بیان سمجھ لیا ہے اور شعر میں لفظ کے جدلیاتی استعمال، اس کے سخن میں ماورائے سخن، اس کی سطور میں بین السطور اور اس کے بادہ و ساغر میں مشاہدۂ حق کو نظر انداز کر دیا ہے یا صرف اپنے مطلب کے اشعار پر نظر رکھی ہے مگر پوری شعری بساط اور اس کے

جلوؤں کی کثرت میں وحدت پر غور نہیں کیا۔ پھر ان کے فلسفۂ خودی و ثانی تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ کے گرانقدر خیالات سے سرسری گذر گئے ہیں حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ بقول اکرام 'اقبال کو اقبال مغرب نے بنایا' وہ ایک نئی مشرقیت کے علمبردار ہیں۔ وہ مغرب کی ذہنی غلامی سے آزاد ہیں مگر مشرق میں بھی اسیر نہیں ورنہ وہ یہ نہ کہتے:

بگذر از خاور و افسونیِ افرنگ مشو ۔۔۔ کہ نیرزد بجوی این ہمہ دیرینہ و نو
آن نگینی کہ تو با اہرمنان باختہٴ ۔۔۔ ہم بجبریل امینی نتوان کرد گرو
زندگی انجمن آرا و نگہدار خود است ۔۔۔ ای کہ در قافلہ بی ہمہ شو با ہمہ رو
تو فروزندہ تر از مہر منیر آمدہٴ ۔۔۔ آنچنان زی کہ بہر ذرہ رسانی پرتو
چون پرکاہ کہ در رہگذر باد فتاد ۔۔۔ رفت اسکندر و دارا و قباد و خسرو
از تنک جامی تو میکدہ رسوا گردید ۔۔۔ شیشہٴ گیر و حکیمانہ بیاشام و برو

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر ۔۔۔ فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

اک شور ہے مغرب میں اجالا نہیں ممکن ۔۔۔ افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش
مشرق نہیں گو لذت نظارہ سے محروم ۔۔۔ لیکن صفت عالم لاہوت ہے خاموش
مردہ لادینی افکار سے افرنگ میں عشق ۔۔۔ عقل بے ربطی افکار سے مشرق میں غلام

اسرار خودی کے پہلے ایڈیشن کے دیباچے میں اقبال نے کہا ہے:

(۱) "مغربی اقوام اپنی قوت عمل کی وجہ سے تمام اقوام عالم میں ممتاز ہیں اور اس وجہ سے اسرار زندگی کو سمجھنے کے لیے ان کے ادبیات و تخیلات اہل مشرق کے واسطے بہترین رہنما ہیں۔"

(۲) میری فارسی نظموں کا مقصود اسلام کی وکالت نہیں بلکہ میری قوت طلب و جستجو تو صرف اس چیز پر مرکوز رہی ہے کہ ایک جدید معاشری نظام تلاش کیا جائے — (فلسفۂ سخت کوشی)

(۳) یہ مطالبہ کیا غلط ہے کہ مذہب کے متعلق ہمیں جس قسم کا علم حاصل ہوتا ہے اسے سائنس کی زبان میں سمجھا جائے (دیباچہ خطبات)

(۴) دوامی اصولوں کا یہ مطلب تو ہے نہیں کہ اس سے تغیر و تبدیلی کے جملہ امکانات کی نفی ہو جائے کیونکہ تغیر وہ حقیقت ہے جسے قرآن پاک نے اللہ تعالیٰ کی ایک بڑی آیت قرار دیا ہے۔ اس صورت میں تو ہم اس شے کو جس کی فطرت میں ہے حرکت سے عاری کر دیں گے۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ گزشتہ پانچ سو سال میں عالم اسلام پر جمود طاری ہے"۔ (خطبات)

(۵) اس وقت دنیا میں اور بالخصوص ممالک مشرق میں ہر اُس کوشش جس کا مقصد افراد و قوم کی نگاہ کو جغرافی حدود سے بالاتر کر کے ان میں ایک صحیح اور قوی انسانی سیرت کی تجدید یا تولید ہو قابلِ احترام ہے (دیباچہ پیام مشرق)

اس لیے میرے نزدیک اقبال کے ان اشعار کو کلیدی اہمیت دینی چاہیئے:

کہتا ہوں وہی بات سمجھتا ہوں جسے حق ۔۔۔ میں ابلہ مسجد ہوں نہ تہذیب کا فرزند

زمانہ ایک حیات ایک کائنات بھی ایک ۔۔۔ دلیل کم نظری قصۂ جدید و قدیم

اگر نہ سہل ہوں تجھ پر زمیں کے ہنگامے ۔۔۔ بری ہے مستی اندیشہ ہائے افلاکی

اقبال کے نزدیک مغربیت جب علمیت ہے، عقلیت ہے، تسخیر فطرت ہے، انسان دوستی ہے، ارضیت ہے، خدمت خلق ہے، سماجی مساوات کے لیے جدوجہد کرتی ہے، تخلیقی صلاحیتوں کو بیدار کرتی ہے تو وہ خیر ہے مگر جب وہ مادیت میں اسیر ہو جاتی ہے اور روحانیت سے منکر۔ جب وہ سرمایہ داری اور مشین کی حکومت بن کر انسانوں کے استحصال پر اتر آتی ہے۔ جب اپنے تہذیبی اور معاشرتی اداروں کو دوسروں پر لادنا چاہتی ہے، جب ہوس زر بن کر انسانی شخصیت کو یک رخا کر دیتی ہے۔ جب فرد کی آزادی کے نام پر تمام سماجی ذمہ داریوں سے انکار کر دیتی ہے۔ جب بیکاری و عریانی و مے خواری و افلاس کو مدنیت کے فتوحات سمجھنے لگتی ہے تو وہ اس پر سخت تنقید کرتے ہیں۔

اقبال کا ذہن امتحانی ہے وہ اس نکتہ سے واقف ہیں کہ ترقی خطِ مستقیم میں نہیں ہوتی اور بعض پہلوؤں میں ترقی بعض پہلوؤں میں انحطاط کا باعث بھی ہو سکتی ہے دوسرے وہ یہ جانتے ہیں کہ ہر تہذیب مخصوص جغرافیائی اور تاریخی حالات میں وجود میں آتی ہے اور اس کا کوئی ماڈل دوسری تہذیبوں اور سماجوں پر بجنسہٖ لاگو نہیں ہو سکتا۔ ہر تہذیب اور سماج کو اپنا وجود خود دریافت کرنا ہوتا ہے (اور یہ دوسروں کے حوالے سے بھی ہو سکتا ہے) اپنے باطن میں جھانکنا اپنی انفرادیت کو سمجھنا ہوتا ہے دوسرے الفاظ میں اپنی IDENTITY کو پانا ہوتا ہے کیونکہ اسی بنیاد پر وہ عالمی میلانات کے مطابق تعمیر کر سکتی ہے۔ اقبال نے اس نکتے کو بہت سے سماجی مفکروں سے پہلے سمجھ لیا تھا کہ ترقی کی جدوجہد میں ہر پس ماندہ ملک کو ترقی یافتہ قوموں کی تاریخ کو دہرانے کی ضرورت نہیں۔ کسی مرحلے کو حذف کیا جا سکتا ہے اور کسی کو تیز۔ اسی طرح آزادیٔ افکار اور جمہوریت کے تصورات قابلِ قدر ہیں مگر فکر پختہ نہ ہو تو آزادیٔ افکار خطرناک بھی ہو سکتا ہے۔ اور جمہوریت کے معنی صرف اکثریت کی آمریت اور سرمایہ داری کی جنگِ زرگری کے نہیں، زیادہ سے زیادہ وسائل اور طاقت اور فیصلوں میں شرکت کے ہیں۔

وائٹ ہیڈ نے کہا ہے کہ تہذیب صداقت، حسن، ایڈونچر، آرٹ، امن کی پانچ صفات رکھتی ہے۔ تعلیم کا مقصد انہی کو بروئے کار لانا ہے مگر کوئی شخص اس وقت تک تعلیم یافتہ اور مہذب نہیں کہا جا سکتا جب تک ... یہ مجرد تصورات کشش، کمٹ منٹ اور سپردگی کے ساتھ شعوری طور پر اس کی زندگی کی حقیقت نہ بن جائیں۔ اسی لیے اقبال کہتے تھے کہ مجھے سزا کے لیے بھی وہ آگ قبول نہیں جس کا شعلہ سرکش و بے باک نہ ہو۔ اسی لیے وہ حیاتِ جاوداں کو ستیز میں پاتے تھے۔ اسی لیے کارِ تازہ کو گناہ ہو تو بھی ثواب جانتے تھے اسی لیے اس اخوان گرفتہ چینی کی تعریف کرتے تھے جو مرنے سے پہلے جلاد کی شمشیر کی تابناکی دیکھنا چاہتا تھا۔ اسی لیے صداقت کے لیے مرنے کی تڑپ پیدا کرنا چاہتے تھے اور اسی لیے محبت کی زبان اور اخوت کے بیان پر زور دیتے تھے۔ زمانے کی رو پر تنکے کی طرح بہنے کے بجائے وہ اس پر شخصیت کی مہر ثبت کرنا چاہتے تھے۔ وہ عظمتِ آدم کے علمبردار

تھے، آدم کا جنت سے نکالا جانا ان کے نزدیک اس کا زوال نہیں بلکہ اس کا آزاد انتخاب
کا پہلا عمل تھا کیونکہ بخشی ہوئی جنت کے بجائے اپنے خونِ جگر سے جنت بنانا زیادہ امکان
پرور اور زیادہ حیات آفریں ہے۔

ہر عمومیت کو واضح کرنے کے لیے ایک خصوصیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہر آفاقیت
اسی وقت معنی خیز ہوتی ہے جب اس کے تار و پود میں قدروں کے ایک مخصوص نظام
کی کارفرمائی ہو اقبال کا آفاقیت کا تصور اگر اسلام کے حقیقی، حرکی اور جاں بخش تصور پر
مبنی ہے تو اس سے اس کی آفاقی اپیل میں فرق نہیں آتا۔ اقبال کے افکار کا سرچشمہ قرآن
ہے عرب شہنشاہیت نہیں ہے بلکہ انہوں نے تو یہاں تک کہا ہے کہ عرب شہنشاہیت
نے اسلام کے حقیقی جلووں کو پوری طرح آشکار ہونے نہیں دیا۔ لیکن اقبال آج کل کی
اصطلاح میں FUNDAMENTALIST نہیں ہیں۔ اول تو جیسا کہ فضل الرحمان نے
کہا ہے FUNDAMENTALIST کی اصطلاح مسیحی مذہب کی تاریخ کے سلسلے میں جواز
رکھتی ہے مگر اسلام میں احیاء کی تحریکوں کے سلسلے میں نہیں۔ دوسرے اقبال کو وہابی تحریک
کی طرح احیاء پرستی کے دائرے میں لانا بھی غلط ہوگا۔ وہ مصلحین کی فہرست میں آتے ہیں
بلکہ میرے نزدیک تو انہیں جدید کاری کے لحاظ سے مجدد بھی کہا جاسکتا ہے۔ ان کے
خطبات میں تشکیلِ جدید کا نقطۂ نظر اس بات کو واضح کرتا ہے اور میرے سید سلیمان ندوی، مولانا
عبدالماجد دریابادی اور مولانا ابوالحسن ندوی کا ان کے خطبات کے سلسلے میں تھوڑی ..
تک سکوت بھی بہت کچھ کہتا ہے۔ بہشت اور دوزخ اور بقائے دوام کے متعلق اقبال
کے خیالات اور اجتہاد کی اہمیت پر زور اور جدید دور میں فقہِ اسلامی پر نظرِ ثانی پر اصرار
بھی معنی خیز ہے۔ انہوں نے اسلام کے بنیادی تصورات توحید، عدل و مساوات اور آب و
گل سے مجبوری نہیں بلکہ تسخیرِ فطرت کی ولولوں پر زور دیکر اسلام کی روح کے مطابق جدید
دور میں زندگی کرنے کی تلقین کی ہے۔ اسی طرح انہوں نے جمہوریت کے مغربی نظام پر
تبصرہ کرتے ہوئے صاف لکھا ہے کہ جمہوری طرزِ حکومت کسی طرح اسلام کی روح سے متصادم
نہیں ہے۔ اور آج کی ضرورت بھی اقبال قومیت کے جدید سیاسی تصور کو اسلام کی قومیت

کے تصور سے ہم آہنگ نہ پاتے تھے جس طرح مولانا آزاد پاتے تھے لیکن اسلامی دنیا میں قوموں کا ایک طرح کی جمعیت اقوام میں منسلک ہونا جس میں قوموں کی آزادی کے ساتھ ایک مشترک مقصد کے پیش نظر اشتراک اور تعاون شامل ہو ان کے یہاں یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ قومیت کی مخالفت صرف اس صورت میں کرتے تھے جب اس سے اسلام کو خطرہ ہو۔ مسلم ملک میں اسلام اور قومیت کا اشتراک باہمی ان کے نزدیک ہر طرح درست تھا۔ یہاں میرے نزدیک ہندوستان کے مخصوص حالات کی وجہ سے اقبال نے ہندوستانی قومیت کو غیر مسلم اکثریت کے وجود کی وجہ سے مسلم اقلیت کے لیے ایک ایسا خطرہ سمجھ لیا تھا جو ان کے نزدیک ناگزیر تھا۔ آزادی کے بعد ہندوستان میں سیکولرازم کا فروغ گو ابھی اس کے استحکام میں بہت سے سنگ گراں حائل ہیں، اقبال نہ دیکھ سکتے تھے، مولانا آزاد کی اس پر نظر تھی۔ مگر ہندوستانی تشخص ہندوستانی مسلمانوں کے لیے اس وقت قابل قبول ہو سکتا ہے جب وہ ان کے اسلامی تشخص کو زک نہ پہنچائے۔ ہندوستان کا دستور اس کی ضمانت دیتا ہے اور اگرچہ عملی زندگی میں اس کے لیے اکثریت اور اقلیت دونوں میں ذہن کی جس صحت اور دل کی جس وسعت کی ضرورت ہے اس کی ابھی کمی ہے مگر اس کے امکانات میں کوئی کلام نہیں۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اقبال کے مذہبی، اخلاقی، سماجی اور سیاسی افکار اپنے اندر ہمارے لیے بڑی معنویت رکھتے ہیں مگر اس کے معنی یہ نہیں کہ اقبال کے موجودہ امراض کے تجزیے اور ان کے تجویز کردہ علاج دونوں سے اتفاق ضروری ہے۔ مارکس کے متعلق بھی حال میں ایک مفکر نے کہا تھا کہ سماج کے امراض کے متعلق اس کے تجزیے سے اختلاف کی گنجایش بہت کم ہے مگر اس کے مجوزہ علاج کے سلسلے میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے۔ اقبال کا عشق پر زور اور عقل کے حدود پر اصرار بھی غلط فہمی کا باعث ہوا ہے۔ اقبال عقل کو ادب خوردہ دل بنانا چاہتے ہیں۔ وہ فرد کو چراغ رہگذر کی حیثیت سے اہمیت دیتے ہیں مگر انہیں درون خانہ ہنگاموں کی بھی فکر ہے، اسی لیے ان کا خیال ہے:

زیرکی از عشق گردد حق شناس کار عشق از زیرکی محکم اساس

اور اسی لیے وہ کہتے ہیں کہ

عشق اب پیروئ عقل خداداد کرے

اور اقبال کے فن کی معنویت کیا ہے؟ اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ کہنا ہے کہ فن لفظ کے ذریعے سے ذات کو کائنات بنانے کا نام ہے اور حسن کی طرح فن بھی ہزار شیوہ ہوتا ہے اور ہمارا فرض ہے کہ فن کے حسن کو اس کے ہر رنگ میں پہچانیں۔ پطرس بخاری نے ۱۹۴۵ء میں ہونے والی اردو کا شاعر کے عنوان سے پی ای این کی جے پور کانفرنس میں ایک مقالہ پڑھا تھا جس کے شروع میں اس فرضی صحبت کا نقشہ کھینچا تھا جو اقبال کے مرنے کے بعد جنت میں پہنچنے پر رومی، میر، غالب اور دوسرے فارسی اور اردو شعرا کے ساتھ ہوئی جس میں اقبال کے اشعار ان کے لیے نئے تھے مگر ان کی زبان نامانوس نہ تھی اس لیے وہ اقبال کی بات سمجھ سکتے تھے۔ یہ اقبال کی فارسی اور اردو شاعری روایت سے ایک گہرا رشتہ رکھتی ہے اور پھر بھی ان کی اپنی ایک آواز اپنا ایک لہجہ اور اپنی ایک دنیا ہے۔ اقبال کی مادری زبان نہ اردو تھی نہ فارسی۔ یہ دونوں ان کی کمائی ہوئی زبانیں تھیں مگر یہ وہ زبانیں تھیں جن میں ان کی تہذیب اپنے جاہ و جلال اور اپنے بھرپور جوبن اور اپنی تمام رعنائی کے ساتھ جلوہ گر تھی۔ اقبال حالی کے راستے پر چلے مگر ان کے مرشد اول غالب ہیں۔ مرشد رومی کے حضور میں وہ بعد میں پہنچے۔ اردو نظم اقبال سے پہلے وجود میں آ چکی تھی مگر اس کے معمار اعظم اقبال ہیں۔ اردو غزل غالب کے ہاتھوں حدیث دل سے آگے بڑھ کر زندگی کا ایک ورق بن چکی تھی مگر اقبال نے اسے صحیفۂ کائنات بنایا۔ بڑا شاعر صرف مفکر یا رومانی نہیں ہوتا۔ وہ دونوں کا ایک عجیب سنگیت ہوتا ہے۔ اقبال کے نزدیک اچھی شاعری وہ ہے جو حیات بخش ہو، بصیرت افروز ہو، جو حرکت اور عمل کی طرف مائل کرے۔ ان کے نزدیک آرٹ زندگی کا خادم ہے۔ نہیں زندگی کا آلۂ کار بھی نہیں ہے اور سچا آرٹسٹ وہ ہے جو اپنے تمام کمالات کو بنی نوع انسان کی بہتری کے لیے وقف کرے۔ انہوں نے بہت شروع میں کہا تھا کہ استعارے کا میدان وسیع ہے۔ شاعر اہل زبان کے محاورات کا پابند ہوتا ہے اور یہ پابندی ضروری ہے لیکن اہل زبان کے تخیلات کی پابندی ضروری نہیں۔ یہ

ضروری نہیں کہ اگر متقدمین نے گلشن طور لکھا ہے تو ہم بھی گلشن طور ہی لکھا کریں۔ اقبال شاعری میں رمز و ایما کی اہمیت کو مانتے ہیں اور برہنہ حرف نہ گفتن کو کمال گویائی سمجھتے ہیں مگر اس پردۂ مینا کو پسند کرتے ہیں جس میں مئے مستور بھی ہو اور عریاں بھی۔ اقبال کے یہاں رومانی مزاج نے کلاسیکی قالب اختیار کیا ہے اقبال کی شاعری مقصدی شاعری ہے، یہ زندگی کو آئینہ دکھانے والی شاعری نہیں زندگی کو ایک خاص نظام فکر سے دیکھنے والی شاعری ہے۔ مقصد سے اختلاف ہو سکتا ہے مگر مقصد اگر شعر بن گیا تو وہ منطق سے بڑھ کر کام کرتا ہے وہ قایل کرے یا نہ کرے ساتھ لے لیتا ہے۔ اقبال کی شاعری میں بلند پروازی کا THRILL ہے، ترقی اور آفاق کا نیا تناظر اور ماضی، حال اور مستقبل کا ایک نیا صحیفہ ملتا ہے اور انسان کی عظمت ایک نیا اعتماد پیدا ہوتا ہے۔ گو اس میں رجائیت پر جو اصرار ہے اور حزن یا افسردگی یا قنوطی لے سے جو بیزاری ہے مجھے ایک کمی کا احساس دلاتی ہے کیونکہ وہ غم جو مرد بنائے اس رجائیت کے مقابلے میں بلند ہے جو ہر لونے کو سو رہا ہونے کے فریب میں مبتلا کرے۔

مغرب کا اثر پہلے ہمارے یہاں نو کلاسیکی ادب کے نظریات کے ذریعے سے آیا مگر وہ نسل جس نے انگریزی ادب کا براہ راست مطالعہ کیا رومانی تحریک سے زیادہ متاثر ہوئی۔ اقبال کے یہاں یہ اثر صاف نمایاں ہے رومانیت کو بورا نے تخیل کی پرستش کہا ہے۔ اقبال ماضی کی سنہری یادوں، فطرت کے حسن کی باز آفرینی، مستقبل کے خواب، ایک مثالی دنیا کی تلاش ان سب کے اعتبار سے رومانی ہیں مگر یہ رومانی ایک کلاسیکی روایت، فن اور نظم کے مانوس تصور کی وجہ سے پرواز میں نشیمن کا خیال رکھتی ہے۔ اقبال کو چونکہ اپنا نور بصیرت عام کرنا تھا، کسی سینۂ پر سوز میں خلوت کی تلاش تھی، اس لیے ان کے یہاں براہ راست شاعری، بالواسطہ شاعری کے مقابلے میں زیادہ ہے اور آج بالواسطہ شاعری کا دور دورہ ہے۔ اسی طرح شاعری کی ان تین آوازوں میں سے جن کی طرف ایلیٹ نے اشارہ کیا ہے، پہلی کے ساتھ دوسری پر زیادہ توجہ ہے مگر ان کے یہاں نیم ڈرامائی نظموں میں تیسری آواز بھی ملتی ہے اور جبریل و ابلیس میں تو اسکی

وہ بلندی نظر آتی ہے جو بقول خواجہ منظور حسین گوئٹے کی ہم پایہ ہے اقبال نے اپنی اہم نظموں میں اردو کی تمثیلی حکایتوں کے ذریعے سے دوسرے اپنے دور کے مسائل کو ایک وسیع تناظر میں رکھ کر تیسرے انسانیت کے سفر اور اس کی منزل تک زور دے کر بیان کو حسن بیان واقعہ کو تجربہ اور تجربے کو کائنات بنانے میں بڑی حد تک کامیابی حاصل کی ہے۔ یہ بات نہیں بھولنا چاہیے کہ غزل کا مزاج ہماری شاعری پر اتنا حاوی رہا ہے کہ نظم کی وہ تنظیم اور چستی جو مغربی شاعری میں ملتی ہے ابھی ہمارے بس کی بات نہیں لیکن اقبال کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ایک ڈھیلی تنظیم سے ایک نسبتاً چست تنظیم کی طرف سفر کیا۔ تصویر درد کے مقابلے میں شکوہ اور جواب شکوہ اور شمع و شاعر اور ان کے مقابلے میں والدہ مرحومہ کی یاد میں اور خضر راہ میں زیادہ چستی ملتی ہے۔ طلوع اسلام کی تنظیم میں مجھے پھر ایک ڈھیلا پن محسوس ہوتا ہے۔ پیام مشرق کی فارسی نظمیں، جاوید نامہ اور بال جبریل کی نمایندہ نظمیں اقبال کے فن کی پختگی کو ظاہر کرتی ہیں مگر مجموعی طور پر اقبال کی نظموں کا ارتقا خط مستقیم کا پابند نہیں ہے اس میں ادھر ادھر دیکھنے اور کچھ اتار چڑھاؤ کی کیفیت بھی ہے۔ بال جبریل کی طویل نظموں میں ساقی نامہ تنظیم کے لحاظ سے زیادہ ترشی ہوئی ہے۔ مسجد قرطبہ میں اس طرح کی تنظیم نہیں ہے مگر مسجد قرطبہ اس کے باوجود اس لیے عظمت اختیار کر لیتی ہے کہ اقبال یہاں فن، فکر اور مستی کو زمانے کے سہارے سے ایک ایسا شاندار تناظر پیش کرتے ہیں کہ ذہن میں ایک پورا نگار خانہ آباد ہو جاتا ہے۔

بال جبریل کی اہم نظموں پر تو توجہ ہوئی ہے مگر ضرب کلیم کے فن کا مجموعی طور پر اعتراف نہیں ہوا۔ ضرب کلیم میں اقبال جیسا کہ انہوں نے خود کہا ہے ایپی گرام (EPIGRAM) کے آرٹ کی تاثیر دکھاتے ہیں لیکن اس میں فن کے دروبست کا ایک اور کمال شعاع امید میں نظر آتا ہے۔ اقبال کے یہاں فارسی اور اردو دونوں میں کچھ ایسے تجربے ملتے ہیں جن کی وجہ سے تجربوں کی قید میں آزادی کے دلکش نقش ہیں۔ فارسی میں تسخیر فطرت کے نام سے چار نظمیں اور بال جبریل میں زمین، فرشتوں کا گیت اور فرمان خدا فرشتوں کے نام سے تین نظمیں ایک مجموعی تاثر بھی رکھتی ہیں۔

اقبال کی شاعری ایک طرف پیمبرانہ شاعری کے رہنما اصول فراہم کرتی ہے تو دوسری طرف نسخۂ وفا کے آداب بھی۔ ارمغان حجاز میں راس مسعود کے مرثیے اور حضرت انسان میں اور ندرت کی رباعیوں میں اقبال کے یہاں وہی منزل نظر آتی ہے جو ٹیگور کی آخری نغموں میں ہے۔ ان اشعار میں اقبال غالب کے ساتھ پرواز کرتے ہیں:

نہ پوچھ مجھ سے کہ عمر گریز پا کیا ہے   کسے خبر کہ یہ نیرنگ سیمیا کیا ہے؟
خبر راہ کو بخشا گیا ہے ذوق جمال   خرد بتا نہیں سکتی کہ مدعا کیا ہے؟
قصاص خون تمنا کا مانگیے کس سے   گناہگار ہے کون اور خوں بہا کیا ہے؟

اس دور کا ایک مسئلہ ALIENATION یا نا موافقت یا تنہائی کا بھی ہے۔ اقبال اس سلسلے میں فن کار کی تنہائی کو لالۂ صحرائی جیسی نظموں میں اور ارمغان حجاز کی رباعیوں میں بڑے بلیغ انداز میں پیش کرتے ہیں مگر مجموعی طور پر ان کے یہاں ALIENATION سے زیادہ IDENETITY پر زور ہے۔

اقبال کو شکوہ تھا کہ ان کا حلقہ ان سے حدیث دلبری مانگتا ہے جبکہ وہ اسے شکوہ خسروی دے رہے ہیں حالانکہ ان کے شکوہ خسروی کی ہمارے نزدیک اس لیے اہمیت ہے کہ وہ حدیث دلبری بن کر آتا ہے۔ اس حدیث دلبری میں حسن تخیل، استعاراتی نظام علامتی پیکر اور الفاظ میں گنجینۂ معنی کا طلسم اور اس کی تہ داری ایسی خصوصیات ہیں جو ہر دور میں معنی خیز رہیں گی اور شعور زیست حاصل کرنے اور آداب زیست برتنے میں ہماری رہبری کرتی رہیں گی۔

اقبال، فیض اور ہم

میں اردو مرکز لندن کے عہدہ داروں اور اراکین کا ممنون ہوں کہ انھوں نے فیض کی پہلی برسی کے موقع پر مجھے لندن آنے اور پہلا فیض میموریل لیکچر دینے کی دعوت دی۔ فیض کی یاد میں لیکچروں کے سلسلے کا یہ آغاز، ایک قابل قدر اقدام ہے اور امید ہے کہ ان لیکچروں کے ذریعے سے اردو دنیا میں فکر و نظر کی روایت پھلے پھولے گی، شعر و ادب کی قدر شناسی عام ہوگی اور ادب اور زندگی کے مختلف گوشوں کے متعلق بصیرت اور عرفان بڑھے گا۔ اردو دنیا اب برصغیر تک محدود نہیں رہی۔ یہ ایک عالمی برادری ہوتی جا رہی ہے۔ اس لیے اردو کے مصنفین اور دانش وروں کی ذمہ داری اور بڑھ گئی ہے۔ انھیں اپنی بنیادوں، ماحول، تاریخ، تہذیب کے احساس کے ساتھ عالمی معیاروں پر بھی نظر رکھنی ہے۔ اور اس پرآشوب دور میں، تغیر اور تسلسل دونوں کے مطالبات سے عہدہ برآ ہونا ہے۔

آج کے لیکچر کے ذریعے سے میں اقبال اور فیض کی معنویت اور دونوں کے رشتے کو واضح کرنے کے ساتھ چند ہم عصر میلانات کا بھی جائزہ لینا چاہتا ہوں۔ اس قسم کی ہر کوشش ادھوری ہوتی ہے۔ مگر ایسی ادھوری کوششوں سے ہی بالآخر پوری تصویر بنتی ہے۔ تنقید حرف آخر نہیں ہوتی، حرف سخن ہوتی ہے۔ یہاں میں یہ کہنا بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ میرے نزدیک تنقید کا اصل کام فن کا مطالعہ ہے۔ فن کار کا نہیں۔ فن کار کا مطالعہ فن کے مطالعے میں مدد کرتا ہے مگر فن بہرحال فن کار سے بڑا ہوتا ہے۔ فن کار کی زندگی، ماحول، شخصیت اور نفسیات کا علم نقاد کے لیے اس وجہ سے مفید ہوتا ہے کہ اس سے فن کے اسرار و رموز اور پیچ و خم کو سمجھنے میں مدد ضرور ملتی ہے۔ کیونکہ فن خلا میں وجود میں نہیں آتا۔ یہ ایک تاریخی

[1] پہلا فیض یادگاری خطبہ۔ اردو مرکز لندن میں ۲۲ نومبر ۸۵ء کو پڑھا گیا۔

لمحے کی روشن لکیر ہے یعنی اس روشنی کی ہی مرکزی اہمیت ہے جس میں تخیل نے پرچھائیوں کو جذب دیا ہے۔ فکر روشن نے تب وتاب خط کی ہے۔ لفظ نے کائنات کی پہنائی اختیار کر لی ہے۔ زبان تہ دار اور پہلو دار ہو گئی ہے اور اسلوب نے ادبی روایت کے سمندر سے انفرادیت کے موتی نکالے ہیں۔ یہ مسرت سے شروع ہوتی ہے اور جیسا کہ رابرٹ فراسٹ نے کہا ہے بصیرت تک لے جاتی ہے۔

اقبال اور فیض دونوں پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اقبال پر تو ایک دفتر جمع ہو گیا ہے۔ لیکن فیض پر بھی کیا کچھ نہیں کہا گیا۔ اقبال کی فکر پر زیادہ توجہ ہوئی ہے۔ ان کے معجزۂ فن پر کم۔ اقبال کی قدر کے سلسلے میں بھی سخن فہمی سے زیادہ جانبداری پر کھ سے زیادہ پرستش بحث و نظر سے زیادہ بازآفرینی، تنقید سے زیادہ تفسیر ملتی ہے۔ اقبال کی فکر میں اتنی گہرائی ہے کہ وہ تنقید اور تجزیے کی تاب لا سکتی ہے مگر ہمارے تقلیدی ذہن نے اس طرف توجہ نہیں کی مثلاً ہم میں سے کے اس نکتے پر کما حقہ غور نہیں کیا گیا کہ اقبال "فکر کی تین اقلیموں کا ضامن ہے ہندوستانی، مغربی اور اسلامی۔ بلا شبہ اسلامی فکر کی مرکزی اہمیت ہے، مگر فکر کے اس مینار میں ہندی اور مغربی افکار جس طرح گھل مل گئے ہیں اُن کا اعتراف عام نہیں ہے۔ پھر اقبال کے فن میں اتنی ہمہ گیری ہے۔ اس میں اتنے آداب فن برتے گئے ہیں اور اتنے ادبی، سالیب سے کام لیا گیا ہے۔ اس کی شعریت میں اتنی حکمت ہے اور شعری سرمایہ اتنا برگزیدہ ہے کہ اپنی ادبی روایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے اور عالمی معیاروں کی روشنی میں ابھی اس پر بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً شاعری میں خطابت کو اب بے سوچے سمجھے نظر انداز کیا جاتا ہے جیسا کہ نرتھ روپ فرائی نے کہا ہے۔ یہ صرف جذبے کی پرواز نہیں، فن کے آداب کا بھی نام ہے۔ شاعری کی جس دوسری آواز کی طرف ایلیٹ نے اشارہ کیا ہے۔ اسے ہم شاعری کے سنگیت سے خارج کیسے کر سکتے ہیں۔ جہاں تک فیض کا معاملہ ہے اُن کے یہاں اقبال کے مقابلے میں محدود مگر خاصی گہری اور مربوط فکر ملتی ہے اور اُن کا فن ایک ادبی روایت کا نقطۂ عروج کہا جا سکتا ہے۔ مگر یہ بھی واقعہ ہے کہ اقبال کے بعد سندھ اور گنگا میں بہت پانی بہہ گیا ہے۔ اور فیض کے علاوہ بھی فکر کے نئے پہلو اور فن کے نئے رنگ محل سامنے آئے ہیں۔ اس لیے اقبال اور فیض اور ہم عصر ادب کے تناظر میں اگر روایت اور تجربے کی اس بساط پر جو گل کاریاں ہوئی ہیں اُن کا سنجیدگی اور تامل کے ساتھ

مطالعہ کیا جائے تو ذہن کو نئی روشنی ملے گی اور ایک جامع تنقیدی نظر نمایاں ہو سکے گی۔

میں ایک اہم نکتے کی طرف شروع ہی میں توجہ دلاتا چلوں۔ اقبال کی فکر کی اہمیت، اور اُس سے سیاسی حضرات کی کار فرمائی مسلّم، مگر اقبال کی فکر کا مطالعہ اس سے بلند ہو کر کرنا چاہیے۔ اسی طرح فیض کے سیاسی مسلک کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے اور فیض کی شخصیت کی محبوبیت کو بھی، مگر فیض کی شاعری کی قدر و قیمت صرف ان چیزوں کی رہینِ منت نہیں ہے۔ پھر اقبال ہوں یا فیض، یا ہم عصر شعرا ہمیں صفات کے استعمال میں بہت محتاط ہونا چاہیے۔ اُردو تنقید میں عظیم جیسے الفاظ بے دریغ استعمال کیے جاتے ہیں۔ ایک زمانے میں افکار کراچی میں کرشن چندر کے متعلق یہ لکھا جاتا تھا کہ وہ ایشیا کے عظیم فن کار ہیں۔ صرف برِ صغیر ہی میں نہیں ایشیا میں بہت سی بڑی زبانیں ہیں جن میں بڑا ادب ہے۔ ہمارے پاس کوئی ایسا پیمانہ نہیں جس کی بنا پر ہم ان مختلف زبانوں کے ادیبوں اور شاعروں کو ناپ سکیں۔ کچھ لوگوں کا یہ کہنا کہ یہ فیض کا دور ہے، راشد، میراجی اور دوسرے شاعروں کے ساتھ انصاف نہیں ہے۔ سجاد ظہیر کا ایک قول عزیز احمد نے نقل کیا تھا کہ اقبال فی الجملہ ترقی پسند ہیں۔ اقبال نے اپنے متعلق کہا تھا کہ وہ نہ "ابلہ مسجد" ہیں "نہ تہذیب کے فرزند"۔ اس لیے لیبل لگانے کی عادت ترک کرنا چاہیے۔ دوسرے کی تلخی و تندی کو دیکھنا چاہیے۔

جسے ہم ادبی روایت کہتے ہیں وہ اکہری نہیں ہوتی نہ خطِ مستقیم ہی ہوتی ہے۔ اس میں ایک شاہراہ نہیں کتنی شاہراہیں ہوتی ہیں اور بہت سی پگڈنڈیاں۔ ادبی روایت اس دریا کی طرح ہے جس میں چھوٹے بڑے بہت سے ندی نالے آکر ملتے ہیں اور کچھ دریا نکلتے بھی ہیں۔ اُردو کی ادبی روایت کے بھی کئی پڑاؤ اور موڑ ہیں۔ اُن کی ادبی روایت صرف غزل کی روایت نہیں ہے۔ نظم کی روایت بھی ہے۔ اور مثنوی، قصیدہ، قطعہ، رُباعی، مرثیہ پابند نظم کے ذیل میں آتے ہیں۔ حالی اور آزاد سے نظمِ جدید منسوب کی جاتی ہے۔ یہ اس لحاظ سے جدید کہی جا سکتی ہے کہ اس میں نئے موضوعات ہیں مگر اس کی اصناف مثنوی، قطعہ، رُباعی وہی جانی پہچانی اصناف ہیں اور اگر موضوعات کے لحاظ سے جدید نظم کہنا ضروری ہے تو نظیر اکبر آبادی کے سر یہ سہرا ہونا چاہیے۔ بہر حال اصناف کے لحاظ سے قصیدے، مثنوی، مرثیے کی روایت نظم میں اور غزل کی روایت۔ ان سب سے مل کر ہماری ادبی روایت کا صحیح نقشہ سامنے آتا ہے۔ ایک اور زاویے سے دیکھیں تو میر، سودا، میر حسن، نظیر، انیس،

اور غالب ہماری کلاسیکی روایت کو ظاہر کرتے ہیں اور حالی اور اکبر، اس کے بعد کی روایت کو
اقبال کا غالب اور حالی دونوں سے رشتہ ہے اور فیض کا غالب اور اقبال سے۔ میر کی روایت
اقبال اور فیض کے یہاں جلوہ گر نہیں ہوتی۔ یہ حسرت اور فانی سے ہوتی ہوئی ناصر کاظمی،
خلیل الرحمان اعظمی اور ابن انشا کے یہاں ملتی ہے۔ سودا کا اعتراف فیض نے جا بجا کیا ہے۔
انیس، جوش اور جمیل مظہری کے یہاں اور نظیر اکبر آبادی بہت سے جدید شعرا میں جلوہ گر
ہیں یعنی اقبال کو سمجھنا ہو تو غالب اور حالی کے پس منظر میں اور فیض کو سمجھنا ہو تو غالب
اور اقبال کے پس منظر میں دیکھنا ہوگا۔ آئیے پہلے اقبال کی بات کریں۔

اقبال کی شروع کی نظموں میں مرزا غالب پر ایک نظم ہے۔ اس میں غالب کے پر مرغِ
تخیل کی رسائی کی طرف اشارہ ہے۔ پھر کہا ہے کہ غالب کی کشتِ فکر سے عالم سبزہ وار اُگتے
ہیں اور آخر میں اُسے گوئٹے کا ہم نوا کہا ہے۔ پھر جاوید نامہ میں اس کی اہمیت اور واضح
ہوتی ہے۔ غالب کے یہاں لفظ گنجینۂ معنی کا طلسم ہے۔ بڑا شاعر زبان کے سرمائے پر ہی
اکتفا نہیں کرتا۔ وہ نئی زبان بھی بناتا ہے۔ ارسطو کے وقت سے یہ تسلیم کیا گیا ہے کہ استعارے
کا استعمال ہی شاعر کی پہچان ہے۔ ذوق اور غالب کے بہت سے معاصرین سوئے ہوئے
استعاروں پر قانع رہتے تھے۔ غالب جاندار اور طرحدار استعاروں کے خالق ہیں۔ وہ پہلودار
کبھی کبھی مبہم اور جدلیاتی لفظ استعمال کرتے ہیں۔ اُن کی فکر میں شوخی ہے۔ وہ داغِ فراق،
صحبتِ شب کی جلی ہوئی شمع بھی ہیں اور عندلیب گلشن نا آفریدہ بھی۔ وہ صرف ماضی کی
یادوں کے ہی نہیں، حال کے کرب اور مستقبل کی پرچھائیوں کے بھی شاعر ہیں۔ اسی طرح
بچپن کی حیرت، شباب کی حشر سامانی اور پیری کی دانائی کے بھی۔ یہ بات بھی نظر انداز نہیں
کرنا چاہیے کہ اُن کی فکر سرگشتۂ خمار رسوم و قیود نہیں ہے۔ وہ مروجہ فکر سے انحراف بھی کرتے
ہیں۔ وہ آدمیت کے علمبردار ہیں گو انسانیت کا تصور بھی رکھتے ہیں۔ وہ خرد کے مغنی بھی ہیں
اور ابر گہربار ہیں ارضیت کے علمبردار بھی۔ پھر شاعری میں فکر کے مینار بنانے کے بعد وہ
خطوں کے ذریعے سے نثر کے گلشن کی آبیاری بھی کرتے ہیں۔ وہ ہمارے اُن بڑے شاعروں
میں سے ہیں جنھیں دانشور بھی کہا جا سکتا ہے۔ شاعری، متمدن انسان کا اظہار یعنی صاف
ستھری نثر اور مجموعی طور پر ایک دانش وری غالب اقبال اور فیض تینوں کے یہاں
مشترک ہیں۔

اقبال اس تحریک کے پس منظر میں سمجھے جا سکتے ہیں جو ہمارے ادب میں سرسید اور اُن کے رفقاء سے شروع ہوئی۔ سرسید کی تحریک اس روح کی ایک موج ہے جو بنگال میں راجہ رام موہن رائے اور اُن کے ساتھیوں نے شروع کی۔ جدید اسکالر اسے ایک نامکمل تحریک کہتے ہیں کیوں کہ یہ بہت جلد ملازمتوں اور حقوق کے چکر میں گرفتار ہو گئی۔ مگر اس کے دور رس اثرات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ تہذیب الاخلاق اور تفسیر قرآن کا سرسید جلد ہی ایم۔ اے۔ او کالج کے گنبد میں محصور ہو گیا۔ مگر یہ معمولی بات نہیں کہ ابوالکلام آزاد اور اقبال دونوں پر سرسید کی عقلیت اور اصلاحی مشن کے اثرات پڑے۔ سرسید کی نسل مغرب سے خیرہ تھی۔ مگر اُن کی تحریک کے زیر اثر جو نئی تعلیم یافتہ نسل نکلی وہ مغربی فکر اور مغربی ادب سے براہِ راست واقف تھی۔ اُنیسویں صدی میں ہندستان میں انگریزی کی تعلیم دینے والے انگریز اُستاد زیادہ تر نو کلاسیکی انداز سے متاثر تھے۔ گویا اُن کے نزدیک مغرب میں رُومانی تحریک کچھ معنی ہی نہیں رکھتی تھی۔ حالانکہ مغرب میں اُس نے فلسفے اور ادب دونوں میں خاصا انقلاب برپا کر دیا تھا۔ اقبال اگرچہ ایک مذہبی گھرانے میں پیدا ہوئے اور تصوّف کی فضا میں پلے۔ مگر ایک طرف تو مولوی میر حسن کے اثر سے وہ فارسی ادب سے آشنا ہوئے اور دوسری طرف آرنلڈ کے ذریعہ سے مغربی فلسفے سے اور کالج میں رومانی شعرا کے جادو سے۔ غالب کی شوخیِ اندیشہ سے اُسے جِلا ملی۔ حالی نے اسے ایک سمت دی۔ قومیت کے تصور سے ایک گہری جذباتی وابستگی اور ایک مقصدی اور پیامی لے اِسی وجہ سے وجود میں آئی۔ آج مغربیت کی اِسی لہر کو نوآبادیاتی دور کی دین کہہ کر مطعون کیا جاتا ہے۔ خود فیض نے بھی حالی اور ان کے ہم عصروں کی شاعری کا ذکر خاصی حقارت سے کیا ہے مگر لوگ یہ نکتہ بھول جاتے ہیں کہ اس نوآبادیاتی دور کے ذریعے سے مشرق مغرب سے آشنا ہوا۔ مگر یہ اثر تاریخ کے ایک عمل کا بھی محرک بنا۔ مشرق جو بقول اقبال عالمِ لاہوت کی طرح خاموش تھا زندگی کے ہنگاموں سے معمور ہو گیا۔ ان ہنگاموں میں مشینوں کے دھوئیں کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔

کلاسیکی ادب میں حقائق بھی ہیں مگر مجموعی طور پر ادب کا آدرشی یا عینی تصوّر غالب ہے۔ ادب میں حقیقت نگاری کا میلان ایک بڑا دور رس میلان ہے۔ گو یہ ادب میں سب کچھ نہیں ہے۔ حالی اور آزاد سے یہ حقیقت نگاری کا میلان شروع ہوا۔ اس میلان

کوبڑا شاعر نہیں ملا مگر اہم شعرا کئی ملے۔ مقصدی اور پیامی شاعری، صرف مقصد
یا پیام کی وجہ سے ادب میں اہم نہیں ہوتی مگر شعریت پیام اور مقصدی نظریے کے ساتھ
بھی ممکن ہے اور اس کے بغیر بھی۔ اکبر کی ساری شاعری مقصدی ہے۔ اسے اختر رائے پوری
کی طرح طنزیہ تک بندی کہہ کر نظر انداز نہیں کر سکتے۔ خفی یا جلی ہر شاعری کا پیام ہوتا ہے
اور مقصد بھی اس لیے اقبال کی شاعری اگر مقصدی اور پیامی ہے تو اس کی وجہ سے اس
کی اہمیت، عظمت اور آفاقیت پر اثر نہیں پڑتا۔ مقصد اور پیام کے شعر میں ڈھلنے، شاعری
بننے، اپنی ایک دنیا بنانے، ذوقی تجربے کے کائناتی واردات بننے کا سوال ہے۔ پھر آفاقیت
بھی کسی مقامیت، کسی مخصوص وژن، کسی ہمہ گیر تجربے کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ اس
سے اتفاق ضروری نہیں۔ اس کا اپنی جگہ جائز (VALID) ہونا، مرتب اور منظم
ہونا، اپنے جادوئی دریچوں تک قاری کو لے جانا کافی ہوتا ہے۔ دانتے یا ایلیٹ یا یے
یٹس کا وژن، جس طرح ایک آفاقیت کا حامل ہے اسی طرح اقبال کا وژن بھی۔

اقبال کے پرستاروں اور اقبال کے معترضین دونوں نے اقبال کے ساتھ ناانصافی
کی ہے۔ اقبال کے پرستار اقبال کی عظمت کا راز اُن کی اسلامی فکر میں تلاش کرتے ہیں۔
اقبال کے معترضین اقبال کی مذہبی فکر کو محدود کہہ کر اُسے ایک فرقے کا شاعر کہہ دیتے ہیں
اقبال کی شاعری مذہبی نہیں، ہاں مذہبی اور اخلاقی وژن کی شاعری ہے۔ اس کا موضوع
انسان اور اُس کی تقدیر ہے۔ اُنھیں مغربی ہیومنزم کی روشنی میں ہیومنسٹ کہا جائے
یا نہیں، مگر اُن کے یہاں وہ انسان دوستی یا انسان نوازی جلوہ گر ہے جو آدم کو آدابِ خداوندی
سکھانا چاہتی ہے جو تخلیق میں انسان کو خدا کا ہمسر سمجھتی ہے۔ جو دامنِ یزداں چاک
کرنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ جو طلسم زمان و مکان کو توڑ کر آگے بڑھنے کا ولولہ پیدا کرتی ہے۔
اس وژن کے لیے ایک چوکھٹے کی ضرورت تھی اور یہ چوکھٹا اُنھیں اسلام نے مہیا کیا۔
اقبال کی فکر میں بنیادی اہمیت اُن کے فلسفۂ خودی کی ہے اور اس فلسفے کو آب و رنگ
اُنھیں مغربی فکر کے مطالعے سے خصوصاً بقول این میری شمل جرمن VITALIST
اسکول سے ملا۔ اقبال مابعد الطبیعی انسان سے زیادہ شغف رکھتے تھے۔ سماجیاتی انسان
(SOCIOLOGICAL MAN) سے کم۔ وہ مارکس کی طرح قومیت یا NATIONALISM
کی طاقت کو سمجھ نہ سکے تھے۔ ہاں آخر میں اُنھیں اس کا احساس ضرور ہو گیا تھا۔ اسرارِ خودی

میں شاعری کم ہے مگر اسرار کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں فلسفہ جابجا شاعری بن گیا ہے
کیوں کہ یہ فلسفہ ذہن کی بھٹی میں تپ کر واردات قلب بنا ہے۔ رموز میں جماعت کا تصور
توحید کے عقیدے کے گرد گھومتا ہے۔ نظریاتی طور پر یہ عقیدہ مساوات انسانی کے لیے بنیاد
کا کام کر سکتا ہے مگر عملی طور پر تاریخ کے تناظر میں یہ انسان کو ایک وحدت عطا نہیں
کر سکا۔ کمزوری عقیدے کی نہیں، انسان کی ہے جس کے اندر اُس کا جانور اُس کی جبلتیں،
اُس کے دروں خانہ ہنگامے حشر برپا کرتے رہتے ہیں۔ بانگِ درا کی شاعری کی بساط وسیع
ہے۔ اس میں تلاش اور جستجو ہے۔ روحانی کرب بھی۔ ماضی کی یاد بھی۔ حال کے آشوب
کا احساس بھی۔ اور زندگی کی ایک نئی تنظیم کا عزم بھی۔ پیامِ مشرق اور زبور عجم ہی وہ نغمہ
ہے جو زندگی کے ہر پہلو پر نظر رکھتے ہوئے، انسانیت کا رجز کہا جا سکتا ہے۔ یہ اپنے دور کی ہر
کروٹ اور ہر موڑ اور اپنی تاریخ کے ہر ورق کے عرفان کے ساتھ دورِ جدید کی فکر کے
UTOPIAN پہلو کا امین بن جاتا ہے۔ اقبال حکمت کی شعریت کے لحاظ سے جاوید نامہ
میں اپنی بلندی پر نظر آتے ہیں۔ اور پھر بالِ جبریل میں پیام اور زبور کی ساری نغمگی اور
جاوید نامہ کی ساری حکمت، اردو شاعری کو ایک رفعت فکر اور جزالتِ اسلوب عطا کرتی
ہے جو انھیں نئی مشرقیت کا شارح اور مفسر ترجمان اور پیمبر بناتی ہے۔ لیکن اقبال کے
ترکش میں ابھی اور بھی تیر ہیں۔ ضربِ کلیم میں وہ EPIGRAM یا خیال کی ندرت
اور بھرپور نقش کا کمال دکھاتے ہیں اور ارمغانِ حجاز میں فن کار کی انجمن میں تنہائی اور
اُس کی سب کی رفیق ہوتے ہوئے سب سے جدائی کی تقدیر کے امین بن جاتے ہیں۔
اردو شاعری کو ایک معنی میں ذہن اور شوخیِ فکر غالب نے عطا کی۔ مگر اس ذہن کو
رفعت اور برگزیدگی، جامعیت اور تہ داری اقبال کا عطیہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ
VENTURE OF ISLAM کے مارشل ہوں یا "اسلام اِن ماڈرن ہسٹری"
کے ڈبلیو۔ سی۔ اسمتھ، دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ بیسویں صدی کی اسلامی دُنیا میں
اقبال فکر اور فن دونوں کے لحاظ سے بڑی بلندی رکھتے ہیں۔

اقبال کی فکر دراصل اُن کے خطبات اور بعض انگریزی مضامین میں ملتی ہے۔
شاعری میں یہ فکر، اپنی سمت، منزل، فضا کے ساتھ اپنی پہلوداری اور تہ داری کی وجہ
سے اہم ہے۔ عابد حسین نے "ہندوستانی مسلمان آئینۂ ایام" میں غلط نہیں کہا ہے کہ

ہندوستانی مسلمانوں نے اقبال کی شاعری کو فلسفہ سمجھ لیا اور اُن کے فلسفے کو قریب قریب
نظرانداز کردیا۔ شاعری میں مجرّد فکر کی اہمیت نہیں ہے۔ اس کے واردات میں ڈھل جانے،
جذبے کو سمت دینے، محسوس خیال کو تب وتاب عطا کرنے، رنگوں کے نقش ونگار بنانے
کی اہمیت ہے۔ فیض نے اقبال کے سلسلے میں یہ پتے کی بات کہی تھی کہ "اُن کی فکر کو
خطبات میں دیکھنا چاہیے۔ اور شاعری میں اُن کی غنائیت اور خطابت اور اس کے
ساتھ تلاش اور جستجو اور تدبر اور تفکر کو۔" اکرام نے جب کہا تھا کہ اقبال کو اقبال 'مغرب
نے بنایا۔ یا اقبال سنگھ نے جب اشارہ کیا تھا کہ اقبال کو 'حال کا کرب کے ساتھ احساس
تھا۔" تو انھوں نے اقبال کے حقیقی میلان اور سمت کو سمجھ لیا تھا۔ اقبال کی نئی مشرقیت اس
مغرب کی ہی دین ہے اور حال کا کرب کے ساتھ احساس ہی اُنھیں جدید صف میں
لا کھڑا کرتا ہے۔ اسرارِ خودی کے دیباچے میں انھوں نے اسرارِ زندگی کو سمجھنے کے لیے مغربی
اقوام کے ادبیات وتخیلات کو اہلِ مشرق کے واسطے بہترین رہنما قرار دیا ہے۔ فلسفہ سخت
کوشی میں ایک جدید معاشی نظام کی تلاش کو اپنی تلاش وجستجو کا مرکز قرار دیا ہے۔ خطبات
میں صاف کہا ہے کہ ذہنی اعتبار سے عالمِ اسلام نہایت تیزی سے مغرب کی طرف
بڑھ رہا ہے اور یہ رائے بھی ظاہر کی ہے کہ اس تحریک میں بجائے خود کوئی خرابی نہیں کیونکہ
جہاں تک علم وحکمت کا تعلق ہے۔ مغربی تہذیب دراصل اسلامی تہذیب ہی کے بعض
پہلوؤں کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ دیباچے میں وہ کہہ چکے تھے کہ فکرِ انسانی کے نشوونما پر باحتیاط
نظر رکھنا اور اس بات میں آزادی کے ساتھ نقد وتنقید سے کام لینا ہمارا فرض ہے۔ پھر پانچویں
لیکچر میں تغیر اور تسلسل دونوں پر اصرار کرتے ہوئے فرماتے ہیں "اگر کوئی معاشرہ حقیقتِ
مطلقہ کے اس تصور پر بنا ہے تو یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنی زندگی میں ثبات اور تغیر
دونوں خصوصیات کا لحاظ رکھے۔ اس کے پاس کچھ تو اس قسم کے دوامی اصول ہونے
چاہئیں جو حیاتِ اجتماعیہ میں نظم وانضباط قائم رکھیں۔ کیوں کہ مسلسل تغیر کی اس بدلتی
ہوئی دنیا میں ہم اپنا قدم مضبوطی سے جما سکتے ہیں تو دوامی اصول کی ہی بدولت۔ لیکن
دوامی اصولوں کا یہ مطلب تو ہے نہیں کہ اس سے تغیر اور تبدیلی کے جملہ امکانات کی نفی
ہو جائے کیونکہ تغیّر وہ حقیقت ہے جسے قرآن پاک نے اللہ تعالیٰ کی ایک بڑی آیت
قرار دیا ہے۔ اس صورت میں تو ہم اس شے کو جس کی فطرت میں حرکت ہے حرکت

سے عاری کر دیں گے۔ اس کا نتیجہ ہے کہ گزشتہ پانچ سو برس سے عالم اسلام پر جمود طاری ہے۔"

جدیدیت میں دو میلان صاف دکھائی دیتے ہیں۔ پہلا انیسویں صدی کا ہے اور دوسرا بیسویں صدی میں پہلی جنگِ عظیم کے بعد کا۔ ELMAN نے اپنی کتاب THE TRADITION OF MODERNITY میں جدیدیت کے تمام پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے اور اس میں بڑھتی ہوئی امیدوں کے انقلاب کے اثرات کو ارضیت۔ انسان دوستی، سائنس اور ٹیکنالوجی پر اعتماد، ترقی، سماجی انصاف اور سماجی مساوات کے خوابوں، عقلیت اور سیکولر فکر کے واسطے سے واضح کیا ہے۔ یہ تمام رجحانات کسی نہ کسی حد تک اقبال کے یہاں بھی ملتے ہیں۔ ہاں ان کی فراست اور دور اندیشی کا ثبوت یہ ہے کہ انھوں نے مادی خوشحالی اور سائنس اور صنعت کاری کی اندھی پرستش اور عقلیت کو سب کچھ سمجھنے یا روحانیت کو سرے سے نظر انداز کرنے کے خطرے دیکھے اور دکھائے۔ جدیدکاری کے معنی یہ ہیں کہ ہم اپنے سماجی اداروں میں تبدیلی لائیں۔ دوسروں کے سماجی ادارے بجنسہٖ نہیں لیے جا سکتے۔ یہ ماحول کے مطابق ڈھالے جا سکتے ہیں اُنھیں صحیح خطوط پر چلانے کے لیے لوگوں کے ذہنی رویے، سوچ اور سبھاؤ میں تبدیلی پیدا کرنی ضروری ہے۔ پیام مشرق کے دیباچے میں اقبال نے اسی نکتے کی طرف زور دیا تھا۔ تعلیم پر توجہ بھی اسی میلان کی توسیع ہے۔ گویا اقبال ذہنی انقلاب پر زور دیتے ہیں۔ اور مارکس کی طرح یہ نہیں کہتے کہ یہ پیداواری رشتوں کے بدلنے سے خود بخود وجود میں آجائے گا۔

مغربیت جدیدکاری کا لازمی جزو ہے۔ مگر ساری جدیدکاری نہیں ہے۔ مغربیت جب علم اور عقل پر زور دیتی ہے یہ تسخیرِ فطرت کی علمبردار ہے۔ یہ انسان دوستی کی طرف لے جاتی ہے۔ ارضیت سکھاتی ہے۔ خدمتِ خلق اور سماجی مساوات کے لیے فضا ہموار کرتی ہے تخلیقی صلاحیتوں کو پیدا کرتی ہے تو خیر ہے مگر جب وہ مادیت میں محصور ہو جاتی ہے۔ مشین کی حکومت در سرمایہ داری بن کر انسانوں کے استحصال پر اُتر آتی ہے۔ جب ایک طرح کے تہذیبی اور معاشرتی ادارے سب پر لادنا چاہتی ہے۔ جب ہوسِ زر اور صارفیت کی راہ پر لے جاتی ہے تو اقبال اس پر سخت تنقید کرتے ہیں۔ اقبال کا ذہن انتخابی ہے۔ وہ اس نکتے سے واقف ہیں کہ ترقی خطِ مستقیم میں نہیں ہوتی اور بعض پہلوؤں میں ترقی بعض دوسرے

پہلوؤں میں زوال کا باعث بھی ہو سکتی ہے۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ ہر تہذیب مخصوص تاریخی اور جغرافیائی حالات میں وجود میں آتی ہے اور اس کے ماڈل دوسرے سماجوں اور تہذیبوں میں بجنسہٖ منتقل نہیں کیے جا سکتے۔ اس لیے ہر تہذیب اور سماج کو اپنا وجود دریافت کرنا ہوتا ہے۔ اپنے باطن کو پہچاننا ہوتا ہے۔ اپنی انفرادیت یا شناخت (IDENTITY) کو ملحوظ رکھنا ہوتا ہے کیونکہ اسی بنیاد پر وہ عالمی میلانات کے مطابق تعمیر کر سکتی ہے۔ اقبال نے اس نکتے کو بہت سے سماجی مفکروں سے پہلے سمجھ لیا تھا کہ ترقی کی دوڑ میں ہر پس ماندہ ملک کو ترقی یافتہ قوموں کی تاریخ بجنسہٖ دہرانے کی ضرورت نہیں۔ کسی بھی مرحلے کو حذف کیا جا سکتا ہے۔ آزادیِ افکار اور جمہوریت کے سلسلے میں اقبال کے خیالات کی تہ تک پہنچنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اگر فکر پختہ نہ ہو تو آزادیِ افکار تاراج کی طرف لے جا سکتی ہے اور جمہوریت کے معنی اکثریت کی آمریت کے نہیں، زیادہ سے زیادہ طاقت اور وسائل میں شرکت کے ہیں۔

یہ مادہ کے فلسفے کی مقبولیت نے اقبال کی فکر میں تغیر پسندی کے گہرے مضمرات کو نہیں دیکھا۔ جو اقبال نے یہ کہہ کر میرا میلان قدیم کی طرف ہے، اپنے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ اقبال قدامت پرست نہیں ہیں۔ وہ تغیر چاہتے ہیں۔ مگر تسلسل کے احساس کے ساتھ بقول کینٹ ویل اسمتھ وہ ہیں تو لبرل مگر اُن کی طرز کا نشانہ لبرل بھی ہوئے ہیں۔ وہ ایسے دانشور ہیں۔ جو علم و دانش پر خندہ زن بھی ہوئے ہیں مگر عشق کا یہ علمبردار، عشق کو عقل خداداد کی پیروی بھی سکھانا چاہتا ہے۔ کار نادر کو ثواب بھی سمجھتا ہے۔ اور یہاں تک کہہ اٹھتا ہے کہ اگر تقلید اچھی ہوتی تو پیمبر بھی رہ اجداد پر چلتے۔ شاید یہ غالب کے اس شعر کا اثر ہے۔

با من میاویز اے پدر، فرزند آزر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر، دین بزرگاں خوش نکرد

جدید کاری کے پہلے دور میں رجائیت ہے۔ انسان کی عظمت کا رجز ہے۔ سماجی انصاف کا خواب ہے اور دُنیا کو جنت بنانے کی آرزو۔ یہ رومانیت کی ایک شکل بھی کہی جا سکتی ہے۔ یوٹوپیا یا مثالی دنیا کی تصویر خواہ اسلام کی مدد سے خواہ مارکس کے زیرِ اثر۔ دوسرے دور میں بے یقینی یا انسانی نفسیات کا علم، کائنات کی لامعنویت اور یوٹوپیا کی بجائے DYSTOPIA پر توجہ ہے۔ اقبال کے الفاظ میں چراغ رہگزر کے بجائے

درون خانہ ۔ہنگامے نظر میں ہیں۔ اقبال اور فیض پہلے دور کی نمایندگی کرتے ہیں۔ راشد دوسرے دور کی ادبی نقاد کا کام دونوں کے ساتھ انصاف کرنا ہے۔

اوپر کہا گیا کہ اقبال حالی کے فکری میلان اور غالب کے فنی طریقہ کار کو توسیع دیتے ہیں۔ حالی کا فکری میلان اُنھیں نظم کی طرف لے گیا۔ اقبال کے یہاں غزلوں کی خاصی تعداد اور ایک خاص اسلوب کی وجہ سے اور پھر اُن کی نظموں پر غزل کے اثر کی وجہ سے اُن کی غزلوں کو اتنی اہمیت دی گئی کہ یہ حقیقت ماند پڑنے لگی کہ ان کا اصل کارنامہ اُن کی نظم ہے۔ اُردو کلیات میں اُن کی چھوٹی بڑی ۳۵۴ نظمیں ہیں اور ۱۲۷ غزلیں۔ یعنی لگ بھگ تین گنی۔ اگرچہ اقبال نے شروع میں مسدس سے زیادہ کام لیا مگر وہ سب ہیئتوں (FORMS) کے برتنے پر قادر ہیں۔ ہاں اُن کی محبوب ہیئت ترکیب بند ہے۔ صاحب بحر الفصاحت تو مسدس کو بھی ترکیب بند کا روپ مانتے ہیں۔ ترانۂ ہندی میں اُنھوں نے غزل کی ہیئت سے کام لیا ہے جس میں مطلع بھی ہے اور مقطع بھی۔ ترکیب بند میں اقبال نے ہر بند میں مساوی تعداد کے اشعار کی پابندی نہیں کی جس کی سب سے دلچسپ مثال "حضور رسالت مآب میں" ہے۔ "شمع و شاعر" میں جو ترکیب بند ہے اُس میں ہر بند قطعہ کی ہیئت میں ہے اور والدہ مرحومہ کی یاد میں مثنوی کی ہیئت میں۔ غرض اقبال نے اپنی نظموں میں قید کے اندر خاصی آزادی برتی ہے۔ اور یہ آزادی اُن کے فنی شعور کا ثبوت ہے۔ بحروں کا تنوع بانگ درا میں زیادہ ہے، بالِ جبریل میں کم۔ اس سے گیان چند کو یہ دھوکا ہوا کہ اقبال ہندی سے حجازی اور عجمی لے کی طرف مڑ گئے۔ بالِ جبریل میں مخصوص موضوعات فن کار کے ارتکاز کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس لیے بحریں بھی مخصوص ہیں۔

کلیم الدین احمد نے "اقبال ایک مطالعہ" میں اقبال کی چند طویل نظموں اور چند مختصر نظموں کے تجزیے کے بعد یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اقبال کی نظموں میں اس طرح ربط و تسلسل اور ارتقائے خیال نہیں ملتا جس طرح بعض مغربی شعرا کی نظموں میں ملتا ہے۔ انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ اگر بعض اشعار حذف کر دیے جائیں یا اُن کی ترتیب بدل دی جائے تو اس سے کوئی خاص فرق نہیں پڑے گا۔ بلکہ نظم بہتر ہو سکتی ہے۔ انھوں نے بعض موضوعات مثلاً عشق کی تکرار اور اقبال کے خطیبانہ اسلوب پر بھی اعتراض کیا ہے۔ "طلوع اسلام" اور "مسجد قرطبہ" کی ساخت اُنھیں پسند نہیں اور "خضر راہ" کے شروع کے

چند بندوں میں ہی اُنھیں شعریت نظر آئی اور اسلامیوں کے سوز و ساز" اور "فریاد کی تاثیر دیکھ" جیسے بند بھی انھیں شعریت سے عاری نظر آئے۔ دراصل نظم کا ارتقا ہمارے یہاں مغرب میں نظم کے ارتقا سے مختلف طور پر ہوا ہے۔ اس میں غزل کا اثر بھی ہے، حیرت انگیز جلوے بھی اور جا بجا خیال کی جست بھی۔ پھر "شکوہ" اور "طلوعِ اسلام" میں خطابت کے باوجود جو پُرشکوہ اسلوب اور جو مقدس آتش خانوں کی آنچ ملتی ہے، اُسے نظر انداز کرنا ادبی دیانت کے خلاف ہے۔

اقبال کے یہاں مختصر اور طویل نظموں کا معیار نہ صرف اپنے پیش رووں سے بلند ہے بلکہ اس میں اقبال کے الفاظ میں "کامیاب اور معیاری" دونوں قسم کی شاعری کے نمونے مل جاتے ہیں۔ مختصر نظموں میں ہمالہ، خفتگانِ خاک سے استفسار، مرزا غالب، عقل و دل، ایک آرزو، جگنو، نیا شوالہ، داغ، کنارِ راوی، محبت، حقیقت، حسن، چاند اور تارے، کوششِ ناتمام، انسان، ایک شام، ستارہ، گورستان شاہی، فلسفۂ غم، چاند، بزمِ انجم، سیرِ فلک، حضور رسالت مآب میں، ارتقا، شیکسپیر، اور طویل نظموں میں شکوہ، شمع و شاعر والدہ مرحومہ کی یاد میں، خضرِ راہ اور طلوعِ اسلام کی نمایاں شعریت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یہ دوسری بات ہے کہ سب طویل نظمیں یکساں طور پر چُست نہیں ہیں۔ بالِ جبریل میں لینن، فرشتوں کا گیت، الارض للہ، لالۂ صحرا، فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں، روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے، جبریل و ابلیس، اذان، شاہین، زمانہ، مختصر نظموں میں اور طویل نظموں میں مسجد قرطبہ، ساقی نامہ، ذوق و شوق، ضربِ کلیم میں لا الٰہ الا اللہ، علم و عشق، مدنیتِ اسلام، مردِ مسلمان، زمانۂ حاضر کا انسان، پردہ، تخلیق، نگاہ، شعاعِ امید، اہرامِ مصر، فنونِ لطیفہ، شاعر، ہنرورانِ ہند سے، ذوقِ نظر، او غافل افغان اور ارمغان میں طویل نظم ابلیس کی مجلسِ شوریٰ کے علاوہ مسعود مرحوم اور حضرتِ انسان قابلِ ذکر ہیں۔

یہ بات توجہ طلب ہے کہ بانگِ درا کی نظموں میں شاعری میں حکمت، بالِ جبریل میں حکمت میں شاعری اور ضربِ کلیم میں نکتہ سنجی میں شاعری ملتی ہے۔ تمثیلی حکایات کی روایت دراصل رُومی کی ہے اور اُردو میں اس طرف حالی، شبلی اور اکبر نے توجہ کی، مگر اقبال کی روہیلہ، محاصرۂ ادرنہ اور جنگ یرموک کا ایک واقعہ خاصا فنی درو بست

رکھتی ہیں۔ اقبال کے مرثیے خواہ وہ داغ کے ہوں یا والدہ مرحومہ کے یا راس مسعود کے مغربی شعرا کے بعض مشہور مراثی کی طرح صحیفۂ غم ہی نہیں، حیات و کائنات کے متعلق ذہن کو روشنی بھی عطا کرتے ہیں۔ بانگ درا کے غنائی لہجے اور خطیبانہ شکوہ کے بعد بال جبریل میں ڈرامائیت اور علامت کی طرف واضح میلان ہے۔ تشبیہ سے استعارے اور استعارے سے علامت تک یہ سفر بہت کچھ کہتا ہے۔ اور اسی طرح پہلی اور دوسری آوازوں کے بعد جبریل و ابلیس کی تیسری آواز بھی، جس میں بڑی بلاغت ہے جبریل و ابلیس کے ایک مصرعے، درد و داغ و سوز و ساز و آرزو و جستجو میں وہ سب کچھ آگیا ہے۔ جو خضرِ راہ میں زندگی کے بارے میں دو بندوں میں بیان ہوا ہے۔ نظم کے آخری حصے میں گوئٹے کے MEPHISTO کے اثرات محسوس ہوتے ہیں۔ یہاں میں اپنے استاد خواجہ منظور حسین کا یہ قول دہرانا ضروری سمجھتا ہوں کہ یہ نظم گوئٹے کی بعض نظموں کے مقابلے میں رکھی جا سکتی ہے۔ شعاعِ امید بھی اپنی ساخت کے اعتبار سے اقبال کی فنی پختگی کو ظاہر کرتی ہے اور ہر شب کو سحر کرنے کے عزم اور مشرق سے بیزاری یا مغرب سے بیزاری دونوں سے بلندی کی وجہ سے اقبال کی آفاقیت کی مظہر ہے۔

اسلوبیات اور ساختیات کے ماہرین نے اعداد و شمار کی مدد سے یہ واضح کیا ہے کہ اظہار کا بنیادی فارم نثر کا ہے۔ شاعری اس بنیادی فارم سے انحراف یا اس میں وقفوں (GAPS) یا ٹھہراؤ (PAUSES) کا کام ہے ان کی تحقیق کے مطابق کلاسیکی شاعری میں نثر سے انحراف کا تناسب نسبتاً کم ہے۔ رومانی شاعری میں زیادہ ہے اور جدید شاعری میں اس سے زیادہ۔ اقبال کی نظموں میں کلاسیکی معیار کے مطابق ہی انحراف ملے گا۔ گو بعض نظموں میں انحراف کی لے کچھ زیادہ بڑھی ہوئی بھی ہے اس لیے وہ قدیم ہوتے ہوئے جدید اور جدید ہوتے ہوئے قدیم کہے جا سکتے ہیں۔ فیض کا بھی یہی رنگ ہے۔ ہاں راشد اور دوسرے جدید شعرا کے یہاں یہ انحراف زیادہ ہے۔ اقبال نے نظم کو خاصی ابتدائی حالت میں پایا مگر اسے بالواسطہ الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں خاصا باشعور اور مکالماتی اور ڈرامائی پہلو کے لحاظ سے خاصا سرمایہ دار چھوڑا۔ انھوں نے تشبیہات کی آرائش سے بھی کام لیا۔ استعارات کی معنی آفرینی اور حسن آفرینی سے بھی اور آخر میں علامتی اظہار کی پختگی اور EPIGRAM کی دیدہ وری سے بھی۔

غزل کے اسلوب سے یہ نظم متاثر ضرور رہی مگر آخر میں اس نے آزادی کا ثبوت بھی پیش کیا۔ اقبال مغربی نظم سے متاثر ہیں مگر اُن کی نظم مغربی نظم کی تقلید نہیں کرتی۔ اپنی ادبی روایت کی توسیع کرتی ہے۔ اقبال کے مقابلے میں فیض کا نظم کا تصور زیادہ مغربی ہے مگر اس پہلو کی وضاحت آگے ہوگی۔

اور غزل کو اقبال نے کیا دیا؟ اقبال کی بانگِ درا کی غزلیں، غزل کی دُنیا میں کوئی بلند مقام نہیں رکھتیں۔ اُردو غزل میں جو اضافہ اُنھوں نے کیا ہے وہ بالِ جبریل کی غزلوں میں نظر آتا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ داغ اور حالی سے رشتہ رکھنے کے باوجود وہ غالب کی شوخیِ فکر اور رعنائیِ فن کو آگے بڑھاتے ہیں۔ زبورِ عجم کی طرح بالِ جبریل کی غزلوں کے پہلے حصے میں خدا سے خطاب ہے اور دوسرے میں انسان اور کائنات اور اس کے کاروبارِ شوق سے۔ پھر وہ رفتہ رفتہ غیر مردّف غزلوں کی طرف مائل ہوتے جاتے ہیں۔ بانگِ درا کی ۲۸ غزلوں میں کوئی غیر مردّف غزل نہیں۔ بالِ جبریل کی غزلوں کے پہلے حصے میں سے ۸ غزلیں غیر مردّف ہیں اور دوسرے میں ۶۱ میں سے ۴۲ غیر مردّف۔ ضربِ کلیم کی پانچ غزلوں میں سب غیر مردّف اور محرابِ گل افغان کے افکار میں انیس میں سے سولہ غیر مردّف ہیں۔ ارمغانِ حجاز کے اُردو حصے میں سولہ غزلیں ہیں اور سب کی سب غیر مردّف۔ کئی غزلوں میں مطلع بھی نہیں۔ ایک عجیب بات یہ ہے کہ بالِ جبریل کی ایک غزل اور ارمغان کی ایک غزل میں آخری شعر دوسرے ردیف قافیے میں ہے۔ یہ غزل کے آداب کے منافی ہے۔ ہاں ایک تجربہ کہا جا سکتا ہے۔ بالِ جبریل اور ضربِ کلیم کی غزلیں طویل نہیں ہیں۔ کئی غزلیں مسلسل ہیں اور وحدتِ تاثر تو اقبال کی اکثر غزلوں میں ہے۔ یہ تو مسلّم ہے کہ اقبال کی نظم کی زبان غزل سے متاثر ہے اور غزل نظم کی زبان سے جیسے "کمال ترک ہے تسخیرِ خاکی و نوری" اور اُن کا یہ کہنا میرے نزدیک اہم ہے کہ غزل کی کوئی زبان نہیں بلکہ کوئی دلکشا صدا "خواہ وہ عجمی ہو یا تازی یہاں کام دے سکتی ہے، میرے نزدیک معنی خیز ہے۔ یہاں لفظ دلکشا بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ دل کی زبان صرف محبوب سے باتیں کرنے کی زبان نہیں، اپنی بات اور اپنے کاروبارِ شوق کی بات کی زبان ہے۔ اور یہ کاروبارِ شوق بڑی وسعت رکھتا ہے۔ اُنھوں نے چند غزلوں میں تحقیق اور شہدِ عتیق اور صفِ بصف اور سربکف جیسے قوافی استعمال

کیے لیکن تغزّل کو ہاتھ سے جانے نہ دیا۔ بتانِ عہدِ عتیق والا شعر اس کی اچھی مثال ہے۔ مجموعی طور پر اُن کی غزل میں سرگوشی کا لہجہ نہیں، ایک بیدار ذہن اور رچے ہوئے شعور کا جامِ جہاں نما ہے۔ یہ غزلیں اپنی موسیقی، اپنے خیال کی براقی اور اپنی زبان کے وقار کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ ان میں زبان تہ دار بھی ہے اور پہلو دار بھی۔ آخر کیا وجہ ہے کہ زندگی کے مختلف موقعوں پر یہ اشعار یاد آتے ہیں۔ اور کسی کیفیت یا واردات کی جھلک یا کسی جلوے کی تابانی کو ذہن میں اس طرح محفوظ کر دیتے ہیں کہ ذہن مزے بھی لیتا ہے اور کشدہ بھی ہوتا ہے۔ میرؔ کا یہ ارشاد کہ انھیں شاعر نہ کہا جائے یا اقبالؔ کا یہ کہنا کہ وہ زبان سے باخبر نہیں۔ دراصل ایک رسمی اظہار ہی نہیں، عام معیاروں سے الگ ایک خاص معیار کی طرف رہ نمائی بھی کرتا ہے۔ اس نفی میں ایک اور اثبات ہے۔ اقبالؔ کی غزل فکر و فن کا رقص ہے۔ جدید غزل کو اقبالؔ نے بہت کچھ دیا ہے۔

فیضؔ، اقبالؔ سے چونتیس سال بعد پیدا ہوئے۔ اقبالؔ کی تاریخِ پیدائش ۹ نومبر ۱۸۷۷ء مانی گئی ہے۔ فیضؔ کی تاریخِ پیدائش ۱۱ مارچ ۱۹۱۱ء ہے۔ دونوں سیالکوٹ کے رہنے والے تھے۔ فرق یہ ہے کہ اقبالؔ شہر میں پیدا ہوئے اور فیضؔ سیالکوٹ کے ایک موضع کالا قادر میں۔ دونوں نے مولوی میر حسن سے تعلیم پائی۔ دونوں نے گورنمنٹ کالج لاہور سے ایم۔ اے کیا۔ اقبالؔ نے فلسفے میں اور فیضؔ نے پہلے انگریزی میں پھر عربی میں۔ دونوں کی فارسی تعلیم باقاعدہ نہیں ہوئی۔ اپنی ذاتی کوشش سے انھوں نے فارسی زبان و ادب پر دسترس حاصل کی۔ دونوں نے شاعری کے علاوہ نثر بھی لکھی، گو دونوں کی نثر کی خوبی، شاعری کی شہرت اور عظمت کے مقابلے میں ماند رہی۔ دونوں کو انگریزی زبان پر خاصا عبور تھا۔ اقبالؔ کی انگریزی نثر کی ایڈورڈ ٹامسن نے تعریف کی ہے۔ فیضؔ کے پاکستان ٹائمز کے اداریے بھی زبان و بیان کی خوبیوں کی وجہ سے خاصے مقبول ہوئے۔ فیضؔ کے والد اقبالؔ کے دوستوں میں تھے۔ اقبالؔ کی سفارش پر ہی انھیں گورنمنٹ کالج میں داخلہ ملا تھا۔ فیضؔ نے اقبالؔ پر دو مضمون لکھے جو "میزان" میں شامل ہیں۔ اس کے علاوہ کئی مقامات پر اقبالؔ سے ملاقاتوں اور اپنے تاثرات کا ذکر کیا ہے۔ اقبالؔ کی فکر کا محور مذہب تھا۔ فیضؔ کی فکر کا محور تہذیب۔ بظاہر اقبالؔ اور فیضؔ کے راستے الگ الگ نظر آتے ہیں۔ مگر درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ اقبالؔ پر

بعض حلقوں میں اعتراضات بھی ہوئے ہیں۔ مگر فیض نے کسی وقت اور کسی موقعے پر اقبال پر کوئی اعتراض نہیں کیا۔ وہ اُن کی عظمت کے قائل تھے اور جا بجا اُنھوں نے اقبال کے فن کی بلندی کا اعتراف کیا ہے۔ اس کا ایک اچھا نمونہ اقبال پر اُن کی نظم میں ملتا ہے، جو اس طرح شروع ہوتی ہے:

آیا ہمارے دیس میں اک خوش نوا فقیر
آیا اور اپنی دُھن میں غزل خواں گزر گیا
سنسان راہیں خلق سے آباد ہو گئیں
ویران میکدوں کا نصیبا سنور گیا

اقبال نے گورنمنٹ کالج لاہور میں فلسفے کے علاوہ انگریزی ادب بھی پڑھایا۔ فیض ایم۔ اے۔ او کالج امرتسر میں انگریزی کے اُستاد تھے۔ بعد میں ہیلی کالج لاہور میں بھی انگریزی پڑھاتے رہے۔ امرتسر ہی میں فیض محمود الظفر اور ڈاکٹر رشید جہاں کے زیر اثر آئے اور یہیں سے مارکسزم سے اُن کی دلچسپی شروع ہوتی ہے۔ اُنھوں نے خود لکھا ہے کہ کمیونسٹ مینی فیسٹو پڑھ کر اُن پر چودہ طبق روشن ہو گئے تھے۔ اقبال نے انجمن کشمیریاں، انجمن حمایت اسلام اور پھر پنجاب اور ملک کی سیاست میں دلچسپی لی۔ فیض نے ٹریڈ یونین میں کام کیا۔ پاکستان ٹائمز کے ایڈیٹر رہے اور کچھ دن پاکستان کی آرٹ کونسل کے ڈائریکٹر بھی۔ مگر اقبال اور فیض دونوں دراصل عملی آدمی نہیں تھے۔ دونوں بنیادی حیثیت سے شاعر تھے۔ تصورات کے شاعر (VISIONARY) تھے۔ دونوں اپنے اپنے زمانے میں مقبول ہوئے اور پھر ایک (INFLUENCE) ایک روایت بن گئے۔ ہمارے یہاں اقبال کے بعد جو بلند قامت شعرا ہیں اُن میں جوش، فراق اور فیض کا نام یقیناً لیا جا سکتا ہے۔ ان میں مجموعی طور پر فیض کی شہرت اور مقبولیت زیادہ ہے اور اقبال کے بعد عالمی بساط پر جس کی عظمت کا سب سے زیادہ اعتراف کیا جاتا ہے، وہ فیض ہی کی شخصیت اور شاعری ہے۔ اس کی وجہ کیا ہے۔

فیض کے یہاں ایک خاص بات جو اُنھیں اُن کے معاصرین میں ممتاز کرتی ہے، اُن کی معصومیت، کم آمیزی، معاصرانہ چشمکوں سے بلندی، اپنے موقف پر سختی سے قائم رہنے کے باوجود، اندازِ بیان کی نرمی اور لہجے کی شیرینی ہے۔ فیض میں صبر و برداشت کا مادہ غیر معمولی

تھا۔ انھیں کسی نے کم ہی برافروختہ دیکھا۔ گو وہ بعض اوقات بدحظ ضرور ہوئے۔ رشید احمد صدیقی

کا یہ مشہور قول کہ اچھا شاعر اچھا انسان بھی ہوتا ہے، ظاہر ہے درست نہیں۔
ہمیں کتنے ہی اچھے شاعر ملتے ہیں جو اچھے انسان نہیں کہے جا سکتے۔ مگر فیض کے متعلق یہ
قول صحیح ہے، کیونکہ فیض اچھے شاعر بھی تھے اور اچھے انسان بھی۔ اس لیے میرے نزدیک
فیض کی مقبولیت میں تمام تر اُن کی شاعری کی اہمیت نہیں ہے۔ اُن کی دلنواز شخصیت
کا بھی یقیناً اس مقبولیت میں گرانقدر حصّہ ہے۔ فیض کی صحبت سے کوئی بیزار یا بدحظ
ہو کر نہیں اُٹھا۔

پروفیسر مجیب نے اپنے ایک مضمون میں اقبال کی شخصیت کی تہ داری اور پہلوداری
کا ذکر کیا ہے۔ اقبال علاوہ بڑے شاعر اور فلسفی ہونے کے، گل افشانیِ گفتار کے لحاظ سے
بھی ممتاز تھے۔ ہر صحبت میں اُن کے قاموسی علم، اُن کی باغ و بہار طبیعت، اُن کی فکر
کی شوخی، اُن کی برجستہ گوئی کے جوہر کھلتے رہتے تھے۔ فیض اقبال کے مقابلے میں کم گو
اور کم آمیز تھے۔ اقبال کی شاعری اور کہیں کہیں خطوط میں شاعرانہ تعلّی کی لے ہے جو
ناگوار نہیں گزرتی۔ فیض کے یہاں یہ لے بھی کہیں نہیں ملے گی۔ نہ شاعری میں نہ بے تکلف
گفتگو میں۔ ایک بات میں نے ضرور محسوس کی۔ فیض گفتگو میں اپنے لیے واحد متکلم "میں" کے
بجائے جمع متکلم "ہم" کا صیغہ استعمال کرتے تھے۔ اس کی کیا نفسیاتی توجیہ کی جائے۔

جن لوگوں نے ڈبلیو۔ سی۔ اسمتھ کی کتاب "جدید دنیا میں اسلام" پڑھی ہے،
انھوں نے یہ بات ضرور نوٹ کی ہوگی کہ اسمتھ نے اقبال کے دو حصّے کیے ہیں۔
ایک ترقی پسند اقبال اور دوسرا رجعت پسند اقبال۔ میرے نزدیک یہ تقسیم غلط
ہے۔ کیونکہ اقبال کی ساری فکر کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ اور اسے اس طرح
دو خانوں میں بانٹا نہیں جا سکتا۔ میں اس بات کو اس طرح کہوں گا کہ اقبال
کے یہاں تغیّر اور تسلسل دونوں پر توجہ ہے۔ وہ دراصل تغیّر کے علمبردار
ہونے کی وجہ سے اقبال بنے۔ ہاں اُن کے یہاں تغیّر کے ساتھ تسلسل پر بھی توجہ ہے۔ اقبال
جدید کاری یا MODERNIZATION کے پیام بر ہیں۔ ہاں جدید کاری کو وہ مغرب زدگی
سے بچانا چاہتے ہیں، اور واقعہ یہ ہے کہ جدید کاری اور مغرب زدگی مترادف نہیں ہیں۔ دونوں
کا الگ الگ تصور کیا جا سکتا ہے۔ مغرب سے متاثر ہونا، جدید کاری کا آغاز ہے منزل نہیں ہے۔

فیض تغیر پسند اقبال سے متاثر ہیں۔ اقبال فرد کی خودی کو بیدار کرنا چاہتے ہیں اور فرد کی اس بیداری کو اجتماعی خیر کے لیے ضروری سمجھتے ہیں۔ اجتماعی خیر کے لیے وہ اصول قرآن سے لیتے ہیں۔ اقبال کا خیال یہ تھا کہ سلطانی، ملائی اور پیری نے لوگوں کی توجہ قرآن کی حکیمانہ تعلیم سے ہٹا دی ہے۔ وہ ایسی انسانی برادری چاہتے تھے جو لذت تخلیق سے جنون رہے اور حرکت اور عمل کے ذریعے سے خوب سے خوب تر کی جستجو کرتی رہے۔ جس طرح رومی کا انسان فرشتہ صید و پیمبر شکار و یزداں گیر ہے اسی طرح اقبال کے دشت جنوں میں جبریل صید زبوں ہے اور اس کی ہمت مردانہ یزداں کو زیر کمند لانا چاہتی ہے۔ اقبال ملٹن کی طرح خدائی طریق کی صحت انسان پر آشکار کرنا ضروری نہیں سمجھتے۔ وہ آدم کو آداب خداوندی سکھانا چاہتے ہیں۔ اُنھوں نے اپنی بیشتر اصطلاحیں مذہب سے لی ہیں مگر مجموعی طور پر عظمتِ آدم کے فلسفے کی وجہ سے ہیومنسٹ کہے جا سکتے ہیں۔ گو یہ ہیومنزم یورپی ہیومنزم سے مختلف ہے اور تصوف کے ہیومنزم کی روشنی میں زیادہ سمجھ میں آتا ہے۔ اقبال کی طرح فیض بھی ہیومنسٹ ہیں۔ فرق یہ ہے کہ فیض کے یہاں مذہب فکر کا مرکز نہیں تہذیب انسانی ہے۔ تہذیب پر فیض نے گرانقدر مضامین لکھے ہیں وہ دراصل اس موضوع پر ایک پوری کتاب لکھنا چاہتے تھے مگر لکھ نہ پائے۔ اقبال گو مسولینی کی شخصیت سے متاثر ہوئے تھے مگر وہ فاشزم کے خلاف تھے۔ شاہین خونریزی کا سمبل نہیں۔ خودی، بلند پروازی اور نشیمن سے آزادی کا سمبل ہے۔ اقبال مارکس سے بھی متاثر ضرور تھے مگر وہ مارکس کو ہضم نہیں کر سکتے تھے۔ کیونکہ اس کی بنیاد لامذہبیت کے فلسفے پر ہے مگر وہ سوشلزم سے قریب اور سرمایہ داری سے نفور تھے۔ وہ شہنشاہیت کے دشمن تھے۔ ہر قسم کے استحصال کو وہ ناپسند کرتے تھے۔ خواجہ غلام السیدین کے نام ایک خط میں اُنھوں نے اسلام کو ایک قسم کا سوشلزم کہا ہے۔ فیض سوشلسٹ تھے۔ فاشزم کے خلاف ہونے کی وجہ سے ہی وہ دوسری جنگِ عظیم کے درمیان فوج میں بھی رہے۔ مزدوروں کی کئی انجمنوں میں اُنھوں نے کام کیا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کی تحریک کو پنجاب میں پھیلانے میں اُن کا رول اہم ہے لیکن فیض بھی ہر ملک میں وہاں کے حالات کے مطابق سوشلزم لانے کے قائل تھے۔ کیرنن نے فیض کو کلچرل مسلمان کہا ہے۔ میں اس کا یہ مطلب لیتا ہوں کہ فیض کے یہاں فکر کا محور تہذیب تھی۔ اقبال کی فکر کا محور مذہب تھا۔

مگر دونوں انسان دوستی، سرمایہ داری کی مذمت، مساوات اور عدل کی تلقین اور انسان کی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی سعی کی وجہ سے آفاقی شاعر ہیں۔

دونوں کے یہاں کہیں کہیں احساسِ تنہائی اور حزن و ملال کے باوجود ایک توانا رجائیت ملتی ہے۔ اس رجائیت کے متعلق چند باتیں کہنا ضروری ہے۔ شاعری تخیل کی مدد سے زندگی کی ترجمانی ہی نہیں تخلیق تو بھی ہے۔ یہ جاندار الفاظ میں زندگی کے آڑے ترچھے نقوش میں تنظیم اور ترتیب دیکھنے اور دکھانے کا نام ہے۔ کچھ شاعر شیکسپیر اور غالب کی طرح زندگی کو اپنے تضادات، عجائبات اور طلسمات کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ کچھ اس رنگوں کی کثرت میں وحدت اور تضادات میں ربط اور تنظیم ڈھونڈ لیتے ہیں۔ دانتے، اقبال، اور فیض اس دوسرے قافلے میں ہیں۔ دونوں قافلوں میں عظمت اور بلندی صرف فکر کی تابانی سے نہیں آتی، فکر کے فن بننے، لفظ کے کائنات ہو جانے، محسوس خیال کے جمالیاتی اظہار بننے سے آتی ہے۔ رجائیت اور قنوطیت زندگی کو دیکھنے کے دو زاویے ہیں۔ دونوں یک رُخے ہیں۔ مگر دونوں انسان کے دل کے تاروں کو چھوتے ہیں۔ رجائیت زندگی پر ایمان، کسی مسلک سے وفاداری، تاریکیوں میں روشنی، بادلوں میں چاندنی کی لکیر دیکھنے کا نام ہے۔ قنوطیت زندگی کے جبر، تاریکی کے بوجھ اور بدی کی نیکی پر اکثر فتح کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔ اقبال اور فیض دونوں رجائی نقطۂ نظر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ یہ دراصل اُنیسویں صدی کا نقطۂ نظر ہے جو پہلی جنگِ عظیم تک زیادہ مقبول رہا۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد سے شعر و ادب میں رومان مخالف لہر زیادہ ہے۔ اور ادب میں چاہیے سے زیادہ ہے پر اصرار ہے۔ آرنلڈ کے خیال کے مطابق شاعری مذہب کی جگہ لے سکے گی یا نہیں، مگر اچھی شاعری ایک قوتِ شفا ضرور رکھتی ہے اور ایک بہتر زندگی بسر کرنے کا ولولہ بھی عطا کرتی ہے۔ اقبال اور فیض دونوں رجائی شاعر ہیں اور دونوں میں قوتِ شفا بھی ملتی ہے۔ اقبال اور فیض دونوں کے یہاں ایک رومانی مزاج بھی ہے مگر یہ کلاسیکل آدابِ فن میں ظاہر ہوتا ہے۔ دونوں کا مطالعہ وسیع ہے مگر اقبال کا دائرہ فیض سے زیادہ وسیع ہے۔ اقبال کا شعری سرمایہ بھی فیض سے زیادہ ہے۔ اُردو کے علاوہ اقبال نے فارسی میں بھی گراں قدر شاعری کی۔ فیض نے فارسی کو ہاتھ نہیں لگایا۔ ہاں آخر زمانے میں پنجابی کی طرف ضرور مائل ہوئے

تھے۔ اقبال نے خاصی بڑی تعداد میں طویل نظمیں لکھی ہیں جبکہ فیض مختصر نظموں کے شاعر ہیں۔ اقبال کے یہاں غضب کی آمد تھی۔ ان کے بیشتر اشعار اسی آمد کے زیر اثر کہے گئے، گو وہ بعد میں ان اشعار میں ترمیم و اصلاح بھی کرتے تھے۔ فیض بہت سوچ سوچ کر کہتے تھے۔ اُن کی بہت سی نظمیں ہفتوں میں مکمل ہوئی ہیں، اور کئی نظمیں تو نقش ناتمام ہیں۔ اقبال وہ دریا ہیں جو اپنے جلال سے پہچانا جاتا ہے۔ فیض ایک جوئے خوش خرام ہیں۔ اقبال کا آہنگ بلند ہے اور ان کا لہجہ پُرشکوہ۔ فیض کے لہجے میں نرمی اور شیرینی ہے۔ دونوں نے غنائی شاعری بھی کی ہے اور خطابت کے جوہر بھی دکھائے ہیں۔ گو یہ بھی واقعہ ہے کہ فیض کے یہاں خطابت اقبال سے کم ہے۔ مناظر فطرت سے دونوں کو دلچسپی ہے مگر دونوں فطرت کو ایک پس منظر کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ دونوں فطرت پرست نہیں کہے جا سکتے۔ فطرت نگار کہے جا سکتے ہیں۔ ان کی اصل توجہ انسان پر رہتی ہے۔ اقبال کی زیادہ تر اصطلاحیں خودی، عقل، عشق، فقر، قلندر، مردِ مومن، شاہین، لالہ، جنون وغیرہ ہیں۔ اقبال کی اصطلاحات فلسفے، مذہب اور تصوف سے زیادہ لی گئی ہیں۔ کچھ کلاسیکل شاعری سے رموز و علائم ہیں جنھیں اقبال نے نئے معنے میں استعمال کیا ہے۔ فیض کے یہاں دریچہ، بام، زندان، زنجیر، جنون، دار، رند، چاند، علم، میکدہ جیسے الفاظ بھی کلاسیکی شاعری سے لیے گئے ہیں اور فیض نے ان میں اپنے دور کی تحریکوں، میلانات اور واقعات کی گرمی سے گداز اور کیفیت پیدا کی ہے۔ آرنلڈ نے بڑی شاعری کی ایک پہچان یہ بتائی ہے کہ وہ ذہن پر ایک لازوال نقش چھوڑتی اور مختلف موقعوں پر یاد آتی رہتی ہے۔ اس لحاظ سے اقبال کے یہاں درجنوں شعر مل جائیں گے جن کا تحریروں، مجلسوں اور مقالوں میں حوالہ دیا جاتا ہے۔ فیض کے یہاں بھی ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہے۔ اقبال کے کچھ شعر دیکھیے:

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

آگ ہے، اولادِ ابراہیم ہے، نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

آخرِ شب دید کے قابل تھی بسمل کی تڑپ
صبح دم کوئی اگر بالائے بام آیا تو کیا

ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا

زمانہ ایک، حیات ایک، کائنات بھی ایک
دلیلِ کم نظری قصۂ جدید و قدیم

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

ترے آزاد بندوں کی نہ یہ دُنیا نہ وہ دُنیا
یہاں مرنے کی پابندی، وہاں جینے کی پابندی

سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم
بخیلی ہے یہ، رزاقی نہیں ہے

تیرے بھی صنم خانے، میرے بھی صنم خانے
دونوں کے صنم خاکی، دونوں کے صنم فانی

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سُراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

فیض کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہیں
وہ بات اُن کو بہت ناگوار گزری ہے

ہم پرورشِ لوح و قلم کرتے رہیں گے
جو دل پہ گزرتی ہے رقم کرتے رہیں گے

نہ سوالِ وصل نہ عرضِ غم، نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

کرو کج جبیں پہ سرِ کفن، مرے قاتلوں کو گماں نہ ہو
کہ غرورِ عشق کا بانکپن پسِ مرگ ہم نے بھلا دیا

نہ تن میں خون فراہم نہ اشک آنکھوں میں
نمازِ عشق تو واجب ہے بے وضو ہی سہی

دل نا امید تو نہیں ناکام ہی تو ہے
لمبی ہے غم کی شام مگر شام ہی تو ہے

ہم سے کہتے ہیں چمن والے، غریبانِ چمن
تم کوئی اچھا سا رکھ لو اپنے ویرانے کا نام

ضیائے بزمِ جہاں بار بار ماند ہوئی
حدیثِ شعلہ رُخاں بار بار کرتے رہے

غمِ جہاں ہو رُخِ یار ہو کہ دستِ عدو
سلوک جس سے کیا ہم نے عاشقانہ کیا

تھک کر یونہی پل بھر کے لیے آنکھ لگی تھی
سو کر ہی نہ اُٹھیں یہ ارادہ تو نہیں تھا

اقبال کی اہم نظموں میں شکوہ، جواب شکوہ، شمع و شاعر، والدہ مرحومہ کی یاد میں، خضرِ راہ، طلوعِ اسلام، ساقی نامہ، مسجدِ قرطبہ، ذوق و شوق اور ابلیس کی مجلسِ شوریٰ طویل نظمیں ہیں۔ مختصر نظموں میں ہمالہ، ایک آرزو، نیا شوالہ، حقیقتِ حسن، انسان، عاشقِ ہرجائی، بزمِ انجم، ارتقا، لینن، زمانہ، علم و عشق، روحِ ارضی، شاہین، لالۂ صحرا، شعاعِ امید، مسعود مرحوم، اے وادیٔ لولاب ہیں۔ فیض کی اہم نظمیں تنہائی، بول، ہم لوگ، رقیب سے، شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں، یاد، زنداں کی ایک شام، صبحِ آزادی، اے روشنیوں کے شہر، ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے، دریچہ، ملاقات، آج بازار میں پابجولاں چلو، منظر، دُعا، سرِ وادیٔ سینا ہیں۔ اقبال کی طویل نظمیں بھی غزل کے اثر کی وجہ سے ربط اور تسلسل کے لحاظ سے مکمل نظمیں نہیں ہیں۔ ان میں

جا بجا خیال کی جست ادھر اُدھر بھی ہو جاتی ہے۔ پھر بھی اقبال نے اردو نظم خصوصاً طویل نظم کے سرمائے میں گراں قدر اضافہ کیا ہے۔ اور ساقی نامہ کو تو اقبال سے نکتہ چیں بھی ایک مکمل نظم مانتے ہیں۔ اقبال کی مختصر نظمیں، نظم کے سارے تقاضوں کو پورا کرتی ہیں اور ذہن پر ایک غیر فانی نقش چھوڑتی ہیں۔ ان نظموں کا دائرہ وسیع ہے اور ان میں حیات و کائنات، فرد اور سماج، تاریخ اور تہذیب، زمین کے ہنگامے اور مستی اندیشہ ہائے افلاکی سبھی کچھ آجاتا ہے۔ فیض کا دائرہ اتنا وسیع نہیں، مگر اُن کی گہرائی اور تاثیر مسلّم ہے۔ اقبال اور فیض میں ایک پوری نسل کا فرق ہے۔ اس لیے اقبال کی حیثیت اور فیض کی حیثیت میں بھی فرق ہے۔ اقبال پر فارسی زبان کا اثر زیادہ ہے اور فارسی میں بھی اُن کی شاعری برصغیر کی فارسی شاعری میں ایک بلند پایہ رکھتی ہے۔ انگریزی ادب سے اچھی طرح واقف ہونے کے باوجود اقبال کے یہاں انگریزی کا اثر صرف ان کے تراجم میں ظاہر ہوتا ہے۔ فیض کے یہاں انگریزی ادب کا اثر اُن کے اسلوب میں ظاہر ہوتا ہے جس میں فارسی کی تراکیب، کلاسیکی اُردو ادب کی نوک پلک اور انگریزی طرز کے استعارے ملتے ہیں۔ جگر صاحب نے اسی وجہ سے موضوعِ سخن میں بھوک اُگنے پر اعتراض کیا تھا۔ دونوں برہنہ حرف نگفتن سے چلے تھے اور دونوں نے تشبیہ اور استعارے کے ذریعے سے تخلیقی جوہر دکھلائے، مگر دونوں کے یہاں آخر میں برہنہ گوئی بھی ہے۔ اقبال کی "ضرب کلیم" میں اور فیض کے یہاں 'کچھ عشق کیا کچھ کام کیا' جیسی نظموں میں۔ اقبال وسیع بساط کے شاعر ہیں اور شوخ رنگوں سے تصویر بناتے ہیں۔ فیض اس وسیع بساط کے چند معنی خیز گوشوں پر زیادہ توجہ کرتے ہیں۔ اور ان میں بھی ہلکے رنگوں سے ایک خواب آلود کیفیت کی جنت بناتے ہیں۔ اقبال کی محبوب علامت آفتاب اور لالہ ہیں اور دونوں کے رنگ تیز ہیں۔ فیض کے یہاں چاند، زندان اور دریچہ ہیں جن میں درد بھی ہے اور لذت بھی۔ اور ایک کسک بھی۔ غنائیت دونوں کے یہاں ہے۔ فیض کے یہاں اقبال سے زیادہ۔ خطابت اقبال کے یہاں زیادہ ہے فیض کے یہاں کم۔ ڈرامائیت اقبال اور فیض دونوں کے یہاں ملتی ہے۔ مگر زیادہ نہیں۔ جبریل و ابلیس اور دو آوازیں ذہن میں رکھیے۔ یہ کیا کم ہے کہ اقبال کے بیتے، گراں قدر سرمائے کے مقابلے میں اور ان کی آواز کے اتنے پُرسوز، پُر کیف اور فلک سیر ہونے کے باوجود، فیض کی اپنی نرم، شیریں، دلدوز اور مدھم لے، اپنا ایک

الگ نقش چھوڑ جاتی ہے۔ فیض کی دو نظموں کا یہاں خاص طور سے ذکر ضروری ہے۔ صبح آزادی اور "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے"۔ پہلی نظم میں فیض نے سب کچھ کہا ہے مگر اس طرف اشارہ نہیں کیا کہ وہ کونسی منزل ہے جو ابھی نہیں آئی۔ یہی ابہام نظم کے حسن اور تاثیر کا ضامن ہے۔ اسی طرح "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" جولیس اور ایتھل روزن برگ کے متعلق ہے مگر نظم کسی شہید کا مرثیہ ہو سکتی ہے جو تاریک راہوں میں مارا گیا۔ اس طرح کا ابہام صرف اقبال کی نظم "لالۂ صحرا" میں ملتا ہے۔ اقبال اور فیض دونوں کے یہاں ایسی بلیغ تراکیب ملتی ہیں جن میں ایک جہانِ معنی آباد ہے۔ فیض کا عام اسلوب اقبال کے عام اسلوب کے مقابلے میں سادہ ہے۔ مگر پُرکاری دونوں کے یہاں ہے۔ ہیئتی تجربے دونوں کے یہاں ہیں مگر بہت زیادہ نہیں۔ "بگھلا نیلم" دیکھ کر فیض نے سجاد ظہیر سے پوچھا تھا کہ اس کا پرچہ ترکیب استعمال کیا ہے۔ فیض قوافی کی مروجہ ترتیب بدلتے، کبھی اندرونی قوافی برتتے اور کبھی انگریزی نظم کی طرح RUN-ON-LINES یعنی جملہ دوسرے مصرعے میں مکمل کرنے کو کافی سمجھتے ہیں۔ اُن کی چند آزاد نظمیں بھی زیادہ آزاد نہیں ہیں۔

اقبال اور فیض دونوں کے یہاں نظموں کے علاوہ غزلوں کی بھی اہمیت ہے۔ دونوں کی نظموں کی روح تغزل ہے۔ فیض کے موضوعات اقبال کے مقابلے میں محدود ہیں۔ اقبال کے یہاں خودی کی تکرار ہے۔ فیض کے یہاں رندی کی اور دونوں کے پیچھے ایک گہرا خیال ہے۔ فیض کی کئی غزلیں اساتذہ کی مشہور زمینوں میں ہیں لیکن بیشتر اُن کے اپنے خیال کی رو کو ظاہر کرتی ہیں۔ اقبال کی غزلوں میں حکمت کی شعریت ہے۔ فیض کی غزلوں میں درد کی شعریت۔ اقبال کی غزلیں ذوقِ یقیں کا رجز ہیں۔ یقین فیض کے یہاں بھی ہے مگر یہ غزلیں درد کی شعریت کے علمبردار ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جدید غزل پر اقبال کا اثر کم ہے اور فیض کا اثر بھی بہت گہرا نہیں۔ جدید غزل اس دور کے آشوب میں زیادہ گرفتار ہے۔ شاید زمانے کا انداز بدل جانے سے ساز بھی بدل جاتا ہے۔

بیسویں صدی کی اُردو شاعری کا ارتقا اقبال، جوش اور فیض کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ان میں اقبال کے یہاں آفاقیت، حکیمانہ شاعری، سوز و ساز، جستجو اور آرزو، سب کی اہمیت مستقل ہے۔ جوش کے کارنامے کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

گو اُن کی رومانیت میں تحکمانہ لہجہ اور حکایت زیادہ ہے۔ اس کے بعد فیض کی اہمیت ہے جو اقبال کی سیاسی لے کو ایک نیا موڑ دیتے ہیں۔ فیض اس بات کے قائل تھے کہ شاعری سیاسی بھی ہو سکتی ہے اور غیر سیاسی بھی۔ فیض کی اہمیت یہی ہے کہ اُردو میں سب سے اچھی سیاسی شاعری انھوں نے کی ہے۔ یہ سیاسی شاعری اُن کی رومانی نظر اور ایک بہتر سماج پر یقین کی وجہ سے جاندار اور طرحدار ہوگئی ہے۔ لفظوں کے بناض اقبال اور فیض دونوں ہیں اور لفظوں کے استعمال میں دونوں کے یہاں وہ کفایت شعاری ملتی ہے جو بالآخر قطعیت اور بھرپور وار کی طرف لے جاتی ہے۔ جوش لفظوں کے بادشاہ ہیں، مگر لفظ کے استعمال میں سلیقہ نہیں رکھتے۔ تنہائی کا احساس اور ایک ہلکی حزنیہ لہر اقبال اور فیض دونوں کے یہاں ہے۔ مگر دونوں کے یہاں امیدوں کے چراغ روشن ہیں۔ اقبال کا سورج اور فیض کا چاند دونوں روشنی سے محبت اور اس پر یقینِ محکم کو ظاہر کرتے ہیں:

ایسا جنوں بھی دیکھا ہے میں نے   جس نے سیے ہیں تقدیر کے چاک

اور فیض کا کہنا ہے:

حلقہ کیے بیٹھے رہو اس شمع کو یارو   کچھ روشنی باقی تو ہے ہر چند کہ کم ہے

فیض کی شاعری غنائی شاعری ہے۔ یہ عشقیہ شاعری ہے اور اچھی عشقیہ شاعری صرف عشقیہ نہیں ہوتی اور بہت کچھ ہوتی ہے۔ فیض کے اظہار کا اسلوب مانوس اظہار کا اسلوب ہے مگر اس میں خونِ جگر، مطالعے، مشاہدے، تجربے اور احساس کے ارتکاز نے ایک نیا رنگ و آہنگ پیدا کر دیا ہے۔ فیض مارکسزم سے متاثر ہونے کے باوجود، بہت سے مارکسیوں کی طرح نہ ادعائی لہجہ رکھتے ہیں نہ خیالات کی چٹانیں لڑھکاتے ہیں۔ اُن کے انگریزی ادب کے مطالعے کا عکس ان کے معیار اور مزاج دونوں میں نظر آتا ہے اور یہ واقعہ ہے کہ فیض کی بہت سی تراکیب اور اُن کے بہت سے الفاظ اس اثر کے خوشگوار پہلو کو ظاہر کرتے ہیں۔ گو "مری جاں اب بھی میرا عشق واپس پھیر دے مجھ کو" کو میں اب تک ہضم نہیں کر سکا۔

ہر آرٹسٹ اپنے کرافٹ پر عبور رکھتا ہے لیکن ہر کرافٹ کا ماہر اچھا آرٹسٹ نہیں ہوتا۔ فیض ایسے آرٹسٹ ہیں جو اپنے کرافٹ کو کبھی نظر انداز نہیں کرتے۔ اپنے ایک انٹرویو میں انھوں نے ایک نظم "زینہ زینہ اُتر رہی ہے رات" کی شانِ نزول بیان کی:

یعنی وہ جو بات کرنا چاہتے ہیں اُسے کلاسیکی اسلوب اور اس کے استعاراتی بیان کے تابع رکھتے ہیں۔ "اے روشنیوں کے شہر" سترہ دن میں مکمل ہوئی اور اُن کی ناتمام نظموں کی تعداد نظرانداز نہیں کی جاسکتی۔ اُن کے اشعار صرف آمد نہیں اپنے معنوں میں آورد بھی ہیں۔ لفظوں کے انتخاب میں وہ بڑی ہوشمندی اور چابکدستی کا ثبوت دیتے ہیں۔ اُن کا خیال واضح اسلوب لطافت اور کیفیت کا حامل اور اُن کی زبان نرم و شیریں اور نکھری اور ستھری ہے۔ مطلق الحکم جیسی تراکیب جو روانی نہیں رکھتیں اُن کے یہاں کم ہیں۔ اُن کے یہاں زبان کی جن اغلاط کی طرف بعض لوگوں نے اشارہ کیا ہے، خصوصاً نظیر صدیقی اور ماہرالقادری نے۔ اُن میں غلطی عیب نہیں ہے۔ اور اُن کی تنقید اقبال کی تنقید کی طرح پُرمغز ہے۔ مگر اقبال کی نثر علمی نثر ہے اور فیض کی ادبی نثر۔ فیض نے بخاری پر جو مضمون لکھا ہے' یا پروفیسر محمد شفیع کا جو قلمی مرقع پیش کیا ہے اُسے میں اس نوع کے بہترین مضامین میں جگہ دیتا ہوں۔ تہذیب پر ان کے مضامین جو "میزان" میں شامل ہیں، اُن کے مرتب ذہن کے آئینہ دار ہیں۔ غالب کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے اُن کی اُداسی پر زور اور اقبال کی غزلوں کے ذکر میں اُن کے یہاں روحِ تغزل کی طرف اشارہ، اُن کی تنقیدی نظر کی گہرائی کا ثبوت ہیں۔ وہ ادب میں جمالیاتی پہلو پر ہمیشہ زور دیتے ہیں۔ اور یہ بھی صحیح ہے کہ وہ اس جمالیاتی پہلو کی افادیت کو کبھی نظرانداز نہیں کرتے۔

فیض کلاسیکی رکھ رکھاؤ اور نوک پلک کے آخری شاعر ہیں۔ اُس کے بعد یہ رسم گویا اٹھا دی گئی۔ وہ بڑے پیمانے پر تصویریں نہیں بناتے مگر اُن کی ہر تصویر روشن اور جذبے کی لو دیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ فیض نے کوئی طویل نظم نہیں لکھی۔ شاید وہ لکھ بھی نہیں سکتے تھے۔ مگر نقاد کو ہر صنف اور ہر ہیئت کی خوبی دیکھنی چاہیے۔ اُس سے کسی اور ہیئت یا صنف کی خوبی کا مطالبہ نہیں کرنا چاہیے۔ ادب میں عمدگی، ایک قسم کی نہیں ہوتی۔ یہ کئی طرح ہوتی ہے۔ فیض کی عمدگی (EXCELLENCE) جوئے دل نشین کے جمال کی عمدگی ہے۔ جوئے کہستان کے جلال کی نہیں۔

فیض کو اپنی نظم "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" سب سے زیادہ پسند تھی۔ مجھے بھی پسند ہے۔ راہی معصوم رضا کے نزدیک اس میں بہت سے اشعار غیرضروری ہیں۔ یہ کہنا غلط ہے کہ فیض نئی نسل کے لیے معنویت کھو چکے۔ نئی نسل بقول اسپنڈر

(SPENDER) صرف حال (NOWNESS) میں گرفتار ہے حالانکہ اچھا ادب صرف حال کے میدان اور زمان کا اسیر نہیں ہوتا۔ وہ تہذیبی شعور کے ذریعے پوری زندگی کا علم عطا کرتا ہے۔

فیض

ایک باشعور اور صاحبِ طرز شاعر

رابرٹ فراسٹ نے اپنی ایک نظم میں بڑے پتے کی بات کہی ہے:

"میرا اور دنیا کا جھگڑا دو پریمیوں کا جھگڑا ہے۔"

شاعر زندگی سے محبت کرتا ہے، اور کبھی کبھی زندگی کے ایک بلند تصور کی خاطر اس کے سستے اور کاروباری تصور سے لڑتا ہے۔ شاعر کے خواب محض خیالی دنیا کی پرچھائیاں نہیں ہوتے، ان میں ایک گہری اور تابندہ حقیقت کی کرن ہوتی ہے۔ اس کرن کی خاطر ظلمات سے ہی نہیں سورج سے بھی لڑنے کو تیار ہوتا ہے۔ زندگی کی بصیرت اور ایک دردمند دل یہی شاعر کی دولت ہیں۔ یہ بصیرت فطرت سے ملتی ہے۔ مگر اس میں جلا زندگی کے سوز و ساز اور درد و داغ سے ہوتی ہے۔ میرؔ نے کیا خوب کہا ہے ؎

اے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد
کھاؤ کسی کا تیر کسی کا شکار ہو

کعبے کی فضیلت آہوانِ کعبہ سے نہیں، بلکہ اُن سے ہے جو اُس کے زخم خوردہ ہیں۔ جنھیں زندگی اور اُس کے حسن سے محبت ہے، وہ ہر بدصورتی، تاریکی، سنگ دلی، پستی اور بے انصافی سے برسرِ پیکار ہوئے ہیں۔ ایک تو حسن کے ترانے گا کر وہ کم بینوں کو نظر، پتھر کو دل اور دل کو گداز عطا کرتے ہیں، اُن کی روحانی پیاس

بھٹکتے ہیں۔ وہ دوسرے اس کے سہارے انھیں خود غرضی، جنگ جوئی، نفرت، حسد، بے حسی اور جہالت کے خلاف نبرد آزما کرتے ہیں۔ شاعر کے نغمے سے سب ہی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ مگر سرور مے میں نالۂ نَے، نشے میں تلخی اور تبسم میں زخموں کی کائنات پر لوگوں کی نظر نہیں جاتی۔ کہا جاتا ہے کہ ایک یونانی دیوتا کے ناسور سے سب عاجز تھے۔ مگر اس کی قادرانہ اندازی کی وجہ سے اس سے بے نیاز بھی نہیں رہ سکتے تھے۔ اس لیے شاعر کے نغموں پر سر دھننے والوں کو اس کے دل کے داغوں کی بھی جستجو کرنی چاہیے اس کے بغیر وہ نہ ان داغوں کے چراغاں سے پوری طرح لطف اندوز ہو سکتے ہیں اور نہ اس چراغاں کی سیر کا صحیح معنی میں انھیں حق پہنچتا ہے۔ اپنے زخموں سے دوسروں کے دلوں میں پھول کھلانا اور اپنے داغوں سے عالم میں چراغاں کرنا شاعر کا زندگی پر بڑا احسان ہے۔

فیض ہمارے ایسے ہی شاعروں میں سے ہیں جنھیں زندگی اور اس کے ہزار شیوۂ حسن سے محبت ہے اور اسی محبت کی وجہ سے ان کا اور زندگی کا جھگڑا بھی چلا جاتا ہے۔ فیض کو آتش خانوں کی مقدس آنچ ملی ہے مگر اس نے انھیں جھلسایا نہیں بلکہ ان کی شخصیت کو توانائی اور ان کی شاعری کو تب و تاب عطا کی ہے۔ فیض نے اپنی خونچکاری پر اکتفا نہیں کی۔ اسے ہوائے رہگزر سے دہکایا اور اس سے اک شمع کا کام لیا ہے انھوں نے ایک طرف مشرقی و مغربی ادب کے خزانوں سے فیض اٹھایا اور حسن کاری کے کتنے ہی اسلوب اور عبارت، اشارت اور ادا کے کتنے ہی رنگ جذب کیے دوسری طرف انھوں نے ہر وادیٔ خیال کو مستانہ طے کرنے اور جگر کی طرح یہ کہنے پر قناعت نہیں کی ؎

فکرِ منزل ہے نہ ہوشِ جادۂ منزل مجھے
جا رہا ہوں جس طرف لے جا رہا ہے دل مجھے

بلکہ آگہی سے عشق کیا اور منزل اور جادۂ منزل کے عرفان کی بھی سعی کی۔ دوسرے

الفاظ میں فیضؔ محض واردات قلب کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کا کمال یہ ہے کہ زندگی کے ایک سنجیدہ شعور کی توانائی میں واردات قلب کی گرمی اور گداز پیدا کر دیتے ہیں۔ آئی۔ اے رچرڈس کے نزدیک شاعرانہ حقیقت مادی حقیقت سے الگ اپنا ایک وجود رکھتی ہے اقبال نے یہ ثابت کر دیا کہ جب شاعری مادی حقائق سے غذا حاصل کرے تو اس کی توانائی کس درجے کی ہوتی ہے۔ فیضؔ کے یہاں یہ توانائی حسن بن کر آتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ایک ضرب کلیمی سے تیشہ کے سینے سے طوفان جاری ہو جاتا تھا۔ فیضؔ نے زندگی کی صداقتوں سے جو نغمگی حاصل کی ہے۔ وہ جدید شاعری میں اپنی مثال آپ ہے۔ مجازؔ کی طرح اور مجاز سے بہتر طور پر انقلاب کے نغمے فیضؔ نے گائے ہیں۔

یہ نغمگی فیضؔ میں کہاں سے آئی۔ زندگی کے پہچاننے سے ارتقا اور انسانیت پر ایمان لانے سے ایک بہتر زندگی کے جہاد میں تن من دھن سے حصہ لینے سے اپنے خوابوں کی خاطر سستے حقائق سے نبرد آزما ہونے سے، حسن کے ادا شناس ہونے کی وجہ سے بجز ایک کنجوس کی طرح اپنے علم کی دولت کی حفاظت کے بجائے، اسے لٹانے اور ڈھکانے لگانے کی آرزو کی وجہ سے، اچھے مقاصد کی لگن اور سعی پیہم کی جرأت سے سستانے اور تھک کر بیٹھ جانے کی بجائے گرم طلب رہنے کی وجہ سے۔

اس سے ان کی شاعری میں رجائیت، زندگی پر اعتماد اور قوت شفا آئی۔ میں شاعری کی بصیرت کو مانتا ہوں۔ مگر فراسٹ کی طرح اس شاعری کا قائل ہوں جو پہلے مسرت اور پھر بصیرت عطا کرے۔ محض بصیرت کی دعوت میں کشش نہیں ہوتی۔ ہاں مسرت کی تلاش عام ہے۔ جو مسرت کو بصیرت بھی عطا کر دے وہی سچا شاعر ہے۔ آگ ڈھونڈنے والوں کو پیمبری بھی مل جائے تو کیا کہنا۔ فیضؔ کی حسن کاری، اس کی شیرینی، اس کی نغمگی ہمیں سلاتی نہیں، جھنجھوڑتی بھی نہیں، یہ بڑی سادہ اور پرکار ہے۔ یہ چپکے چپکے ہمیں ایک خاموش عزم عطا کرتی ہے۔ یہ ہمیں زندگی سے محبت کرنا سکھاتی ہے اور اس

محبت کو ایک فضیلت اور اس کی خاطر جہاد کو ایک عبادت سمجھنے کا ولولہ دیتی ہے۔

فیض کی لے میں بڑی کشش ہے۔ اس میں ہماری پرانی شاعری کی رچی ہوئی کیفیت نہیں، ایک نیا رچاؤ ہے جس میں انگریزی ادب کے ایک خوشگوار اثر، جدید انسان کے ذہن اور ایشیائی تہذیب کے قابلِ قدر عناصر کی ایک قوسِ قزح جلوہ گر ہے۔ فیض کی شاعری براہِ راست نہیں بالواسطہ ہے۔ وہ صراحت کے نہیں رمز کے شاعر ہیں مگر اس کے باوجود ان کا ذہن اتنا مرتب اور فنی شعور اس قدر تربیت یافتہ ہے کہ وہ نہایت واضح طور پر اپنی بات کہہ دیتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فیض اپنا ایک اسلوب رکھتے ہیں جس میں کتنے ہی اردو انگریزی شعراء کی گونج سنائی دیتی ہے مگر آواز اُن کی اپنی ہے۔

"نقشِ فریادی" میں فیض ایک نظم گو کی حیثیت سے سامنے آئے۔ "تنہائی"، "موضوعِ سخن"، "چند روز اور مری جان فقط چند ہی روز"، "رقیب سے"، "کتے"، اس مجموعے کی نمائندہ نظمیں ہیں۔ مگر "دستِ صبا" میں فیض نے غزل اور نظم دونوں کا ایک پاکیزہ اور قابلِ قدر معیار پیش کیا۔ "صبحِ آزادی" کے موضوع پر ہمارے سبھی شاعروں نے نظمیں کہیں مگر فیض کی یہ خوبصورت نظم اپنی بھرپور اور شیریں لے کی وجہ سے سب سے منفرد ہے۔ "پھر دردِ عشق"، "شیشوں کا مسیحا"، "زنداں کی ایک صبح"، "یاد" کے علاوہ اس مجموعے میں کئی ایسی غزلیں بھی ہیں جو حدیثِ دلبری کو صحیفہ کی ثقاہت بنا دیتی ہیں۔ اس سے یہ حقیقت اور بھی آئینہ ہو جاتی ہے کہ غزل اور نظم کا جھگڑا بے کار ہے۔ اشارے اور داستان سرائی دونوں میں حسن ہے۔

تلوار کاٹتی ہے مگر ہاتھ چاہیے

زنداں نامہ بھی پچھلے دونوں مجموعوں کی طرح مختصر ہے جیسا کہ نام سے ظاہر ہوتا ہے اس مجموعے کی نظمیں اور غزلیں سب فیض کی اسیری کی یادگار ہیں۔ اس اسیری نے فیض کو

زنا یوس کیا نہ جھنجھلایا۔ اس غم خانے میں فیض نے انسانیت اور تہذیب، حسن اور عشق کی شمع روشن رکھی، دوری نے زندگی کی حسین نعمتوں، لطیف یادوں، پُرکیف لذتوں کو دھندلا اور کمزور نہیں کیا۔ انھیں خواب و خیال کا ایک ہالہ دے کر اور حسین اور دل آویز بنا دیا۔ ملاقات کے درد اور اس درد کی لذت دیکھیے ؎

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے
مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں
اُلجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم سے خامشی کے
یہ چند قطرے تری جبیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں

اے روشنیوں کے شہر! میں زنداں کے گھر کی دیوار فیض کو اس طرح اکساتی ہے

شب خوں سے منہ پھیر نہ جائے ارمانوں کی رو
خیر ہو تیری لیلاؤں کی، ان سب سے کہہ دو
آج کی شب جب دیے جلائیں اونچی رکھیں لو

مگر اس مجموعے کی جان دو نظمیں ہیں ایک "دریچہ" اور دوسری "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے"۔ "دریچہ" چھوٹی سی نظم ہے اس لیے یہاں نقل کی جا سکتی ہے۔

گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے میں

ہر ایک اپنے مسیحا کے خوں کا رنگ لیے
ہر ایک وصلِ خداوند کی اُمنگ لیے

کسی پہ کرتے ہیں فصلِ بہار کو قرباں
کسی پہ قتلِ مہِ تابناک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دونیم
کسی پہ بادِ صبا کو ہلاک کرتے ہیں
ہر آئے دن یہ خداوندگانِ مہر و جمال
لہو میں غرق مرے غم کدے میں آتے ہیں
اور آئے دن مری نظروں کے سامنے ان کے
شہید جسم سلامت اُٹھائے جاتے ہیں

زنداں کی سلاخوں سے صلیب کا استعارہ اخذ کرنا، حسن، نیکی، تہذیب یا انسانیت کا دورِ حاضر کی مجرمانہ ذہنیت کے ہاتھوں روز صلیب پر چڑھایا جانا اور تاہم انسانیت کا ان زخموں کے باوجود زندہ و تابندہ رہنا، اس نظم میں بڑی خوبصورتی اور بلاغت کے ساتھ بیان ہوا ہے۔ یہ نظم فیضؔ کی تازہ کاری اور فنکاری دونوں کا بہت اچھا ثبوت ہے۔

"ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" دراصل ایتھل اور جولیس روزن برگ کی یاد میں لکھا گیا ہے۔ ساری دنیا میں اس المیہ کا تذکرہ ہوا۔ تمام انصاف پسندوں نے امریکہ کے برسر اقتدار طبقے کی استعمارانہ ذہنیت اور شقاوتِ قلب کو محسوس کیا۔ فیضؔ نے اس المیہ کو زندگی کی پیاس اور ولولے کا ایک رجز بنا دیا ہے اور نظم کو پڑھ کر بے ساختہ مرزا جان جاناں کا یہ شعر یاد آجاتا ہے ؎

بنا کردند خوش رسمے بہ خاک و خون غلطیدن
خدا رحمت کند ایں عاشقانِ پاک طینت را

نظم اس طرح شروع ہوتی ہے۔

تیرے ہونٹوں کے پھولوں کی چاہت میں ہم
دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے
تیرے ہاتھوں کی شمعوں کی حسرت میں ہم
نیم تاریک راہوں میں مارے گئے

ان عاشقانِ پاک طینت کا عزم دیکھیے ؎

جب گھلی تیری راہوں میں شامِ ستم
ہم چلے آئے لائے جہاں تک قدم
لب پہ حرفِ غزل دل میں قندیلِ غم
اپنا غم تھا گواہی ترے حسن کی
دیکھ قائم رہے اس گواہی پہ ہم
ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے

فیضؔ کی اس نظم میں دو باتیں قابلِ توجہ ہیں۔ اوّل تو ان عشّاق کی منصب کی بلندی کا احساس، دوسرے ان کے کارنامے کا حسن کارانہ تجزیہ۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہنگامی واقعات سے شعر نہیں بنتا، ان کے لیے یہ نظم بہت اچھا جواب ہے۔ یہاں ہنگامی واقعات میں ابدی صداقت دیکھنے والی نظر درکار ہے۔

"زنداں نامہ" کی غزلیں "دستِ صبا" کی طرح بھرپور دار نہیں ہیں۔ لیکن ان میں بھی ایسے اشعار ملتے ہیں ؎

خیالِ یار کبھی ذکرِ یار کرتے رہے
اسی متاع پہ ہم روزگار کرتے رہے
انھیں کے فیض سے بازارِ عقل روشن ہے

جو گاہ گاہ جنوں اختیار کرتے رہے

دل ناامید تو نہیں، ناکام ہی تو ہے
لمبی ہے غم کی شام، مگر شام ہی تو ہے
دستِ فلک میں گردشِ تقدیر تو نہیں
دستِ فلک میں گردشِ ایام ہی تو ہے

کچھ محتسبوں کی خدمت میں کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے
ہم بادہ کشوں کے حصے کی اب جام میں کم تر جاتی ہے
ہاں جاں کے زیاں کی ہم کو بھی تشویش ہے لیکن کیا کیجے
ہر رہ جو اُدھر کو جاتی ہے مقتل سے گزر کر جاتی ہے

وہ جو اب چاکِ گریباں بھی نہیں کرتے ہیں
دیکھنے والو کبھی ان کا جگر تو دیکھو
دامنِ درد کو گلزار بنا رکھا ہے
آؤ اک دن دلِ پُرخوں کا ہنر تو دیکھو

شوق نزالوں کی حزیں محفلِ شب میں اب بھی
آمدِ صبح کی صورت ترا نام آتا ہے

شمعِ نظر، خیال کے انجم، جگر کے داغ

جتنے چراغ ہیں تری محفل سے آئے ہیں

اُٹھ کر تو آ گئے ہیں تری بزم سے مگر

کچھ دل ہی جانتا ہے کہ کس دل سے آئے ہیں

تیرے دستِ ستم کا عجز نہیں

دل ہی کافر تھا جس نے آہ نہ کی

زنداں نامہ ہمارے ایک باشعور اور صاحبِ طرز شاعر کی رُوداد اسیری ہی نہیں
عصرِ حاضر کی ذہنی روح کی پرسوز اور پُرکار رسے ہی ہے جس کے اثر سے زندگی کا
حُسن اور نکھر جاتا ہے اور انسانیت اور تہذیب پر ایمان کچھ اور تازہ ہو جاتا ہے۔

(زنداں نامے کے ہندوستانی اڈیشن کا پیش لفظ
جو انجمن ترقی ہند علی گڑھ سے شائع ہو چکا ہے)

فانیؔ ـ شخصیت اور شاعری

شوکت علی خاں فانیؔ بدایونی کی (تاریخ پیدائش ۱۳ ستمبر ۱۸۷۹ء) ہے ان کے انتقال کو اڑتالیس سال ہونے کو آئے۔ (تاریخ وفات ۲۶ اگست ۱۹۴۱ء) اپنے دور میں فانیؔ خاصے مقبول تھے۔ ان کے انتقال کے بعد فانیؔ کے خلاف بھی بہت کچھ کہا گیا — آج فانیؔ کو کچھ لوگ بھولتے جا رہے ہیں۔ بہر حال فانیؔ کی شاعری کے از سر نو مطالعے، ان کے ادبی کارنامے کی پرکھ، ان کی معنویت کے تعین کی ضرورت مسلّم ہے۔ یہ مقالہ اسی سلسلے کی ایک حقیر کوشش ہے۔

ظاہر ہے کہ فانیؔ کو سمجھنے کے لیے سب سے زیادہ اہمیت ان کے کلام کی ہے۔ مگر چوں کہ فانیؔ کی شخصیت اور ان کی شاعری میں حیرت انگیز وحدت ملتی ہے اس لیے ان کی شخصیت کے عرفان کے بغیر ان کی شاعری کا عرفان ممکن نہیں ہے۔ پھر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ فانیؔ کے مطالعے کے لیے اس تہذیبی اور ادبی ماحول کو سمجھنا ضروری ہے جس میں شاعر نے آنکھ کھولی اور جس نے ان کے شاعرانہ مزاج کی تربیت کی۔ اس لیے فانیؔ کا مطالعہ ایک ادبی تناظر کا بھی مطالبہ کرتا ہے اور چوں کہ اس تہذیبی اور ادبی روایت سے آج کا ماحول خاصا مختلف ہو گیا ہے اس لیے داغ ہائے سینہ کو تازہ رکھنے کے لیے ایک قصۂ پارینہ کی بازخوانی بھی ضروری ہے۔

فانیؔ کو جو تہذیب ورثے میں ملی اس میں دولت خرچ کرنے کے لیے تھی۔ زمینداری کا مقصد زمین اور کاشتکاری کی دیکھ بھال نہیں زمین کی آمدنی سے شہروں اور قصبوں میں ایک خوش حال زندگی بسر کرنا تھا۔ وہ افغانی النسل تھے۔ بزرگوں کی جائیداد بہت کم رہ گئی تھی یہاں تک کہ والد پولیس کی ملازمت پر مجبور ہو گئے تھے۔ ان افغانوں میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کا جذبہ تھا۔ تلوار

عرصہ ہوا ہاتھ سے چھوٹ چکی تھی، دولت جا رہی تھی۔ مگر وضعداری کی قدر گلے کا ہار تھی۔ یہ ایک مذہبی ماحول تھا۔ اس میں تصوف سے ایک لگاؤ تھا اور شاعری جو فنِ شریف سمجھی جاتی تھی ایک تہذیبی اور مجلسی صنعت تھی۔ چوں کہ اس کے سامنے زندگی کا کوئی بڑا تصور نہ تھا اس لیے رکھ رکھاؤ میں، معاشرت میں، تہذیب میں، نفرت و محبت میں، استغنا اور بے نیازی میں ایک آن تھی۔ خاندان کی ناک کا سوال اہم تھا اور والدین کی مرضی خدا کی مرضی تھی۔ سماجی قوانین، مذہبی قوانین، اخلاقی قوانین خاصے سخت تھے۔ اُنھیں کے اندر کھل کھیلنے کی اجازت تو تھی مگر ان سے کھلم کھلا بغاوت کا سوال نہ تھا۔ مغربی اثرات جو مغربی حکومت کے ذریعے سے آئے تھے، دل سے قبول نہ تھے، ہاں اُن سے ایک سمجھوتا تھا کہ دنیوی ترقی کی راہ میں معاون تھے۔ ویسے زندگی کا دھارا خاصے سکون سے بہتا تھا کیوں کہ ملک میں بڑی حد تک امن و امان تھا، مگر ذہنوں میں ایک احساسِ شکست، ایک تہذیبی سورج کے ڈوبنے کا ماتم۔ ایک بساط کے لٹنے کا غم ضرور تھا۔ شاعری میں حالی اور آزاد کے ترانے گویا ان لوگوں کے لیے ان سنے تھے۔ امیر اور داغ کا طوطی بول رہا تھا مگر غالب کے کچھ فدائی بھی موجود تھے اور غالب کا رنگ بھی ان کے سہارے اپنے جلوے دکھا جاتا تھا۔ مشاعرے گھر گھر ہوتے تھے۔ عُرسوں کی بھی کثرت تھی جن میں نعت اور منقبت کا رواج تھا۔ زر، زن، زمین کے قضیے بھی زندگی کے معمولات میں شامل تھے۔ شاعری کی قدر تھی گو شاعری منفعت کا ذریعہ نہ تھی مگر شاعر کو سماج میں عزت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ قصائد زیادہ تر بزرگانِ دین کی شان میں لکھے جاتے تھے، یا پھر امرا اور اہلِ ثروت کی شان میں۔ غزل سب سے زیادہ مقبول صنفِ شاعری تھی اس لیے کہ اس میں اس تہذیب کی سبھی محبوب قدروں کی امانت کی گنجایش تھی۔ لطافت، کچھ نہ کہنے میں بہت کچھ کہہ جانا، تضادات کا لطف، لفظوں کا کھیل، حقیقت اور مجاز کی آنکھ مچولی، نقاب اور حجاب میں تخیل کے لیے محرکات، وفاداری کسی مسلک یا کسی آیڈیل سے یا معشوق سے، جفائیں زندگی کی یا محبوب کی۔ زندگی کی بے ثباتی کے احساس کی وجہ سے اس کی لذتوں کی دلنوازیاں۔ ایک رنگین ماضی کا دھندلکا، مستقبل سے ایک مبہم خوف، زبان میں ایک روانی، لفظی مناسبتوں کے ایک احساس اور محاورے اور روزمرہ کی ایک چاشنی کی کشش، تفصیل کے بجائے اجمال، صراحت کے بجائے اشارے اور کنایے، تنظیم کے بجائے ایک کیفیت سے دوسری تک جست، ظاہری عجز و انکسار کے پیچھے ایک انانیت اور اپنی عظمت اور انفرادیت کا احساس۔ یہ تھی وہ تہذیبی اور ادبی بساط، جو فانی کو ورثے میں ملی اور جس میں ان کی شاعری پروان چڑھی۔

فانی کے والد بڑے سخت گیر تھے۔ فانی کو اپنے پہلے عشق میں ناکامی ہوئی۔ ملازمت انھیں

نہ آئی۔ اُن کے والد ان کی شاعری کے بہت خلاف تھے۔ انھیں کچھ آزادی بریلی کالج میں ملی، مگر دراصل ان کی ادبی شخصیت علی گڑھ کے قیام کے زمانے میں بنی جب وہ حسرت اور ان کی اردوئے معلیٰ سے قریب آئے۔ انھوں نے ملازمت پر وکالت کو ترجیح دی جس طرح اقبالؔ نے دی۔ اقبالؔ کو بھی اپنا پیشہ پسند نہ تھا، مگر وہ فانیؔ سے زیادہ لطافت کی خاطر کثافت کو گوارا کر سکتے تھے۔ فانیؔ اچھے وکیل ہو سکتے تھے کیوں کہ وہ ذہین آدمی تھے، مگر اُن کی شاعرانہ شخصیت اُن پر اتنی حاوی ہو گئی تھی کہ وہ وکالت کے پیشے کی پستی اور زمانہ سازی گوارا نہ کر سکتے تھے۔ ایک شاہانہ انداز سے زندگی گزارنے میں انھیں لطف آتا تھا۔ کلکتے اور بمبئی کے سفر، لکھنؤ میں کچھ دن کے ٹھاٹھ، حیدرآباد میں شروع میں ان کی فضول خرچیاں، فانیؔ کے مزاج کے ایک خاص پہلو کو ظاہر کرتی ہیں۔ فانیؔ کو ادبی شہرت جلد حاصل ہوگئی اور آخر تک وہ معاصرین میں ممتاز رہے۔ لکھنؤ، اٹاوے، مین پوری علی گڑھ اور آگرے میں مشاعروں میں اُن کی غزلیں حاصلِ مشاعرہ سمجھی جاتی تھیں جبکہ ان میں یگانہؔ، جگرؔ جیسے قابل قدر شاعر بھی موجود ہوتے تھے۔ ان کی ادبی شہرت ۱۹۲۰ء سے شروع ہوئی اور ۱۹۳۰ء میں وہ عروج کو پہنچ گئی۔ دیوانِ فانی نقیب پریس بدایوں سے ۱۹۲۱ء میں، باقیاتِ فانیؔ آگرہ اخبار پریس سے ۱۹۲۶ء میں عرفانیاتِ فانیؔ، جس میں باقیات اور اس کے بعد کا کلام شامل ہے، انجمن ترقی اردو ہند دہلی سے ۱۹۳۹ء میں اور وجدانیات کے نام سے ایک مختصر مجموعہ ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا۔ فانیؔ پُرگو نہ تھے۔ ماہرالقادری کا بیان ہے کہ اُن کی غزل کئی کئی دن میں مکمل ہوتی تھی۔ اُن کے تمام دوستوں نے بیان کیا ہے کہ اُن پر ایک استغراق کی کیفیت طاری رہتی تھی۔ ان کی مایوسیوں اور ناکامیوں، تلخیوں اور محرومیوں کی داستان ان کے چہرے پر لکھی ہوئی تھی۔ فراقؔ نے اُن کی تصویر کے متعلق کہا ہے کہ "شاید ہی کسی شاعر کی تصویر میں اتنی نشتریت ہو۔" ان کے پڑھنے کے انداز میں بھی ایک انفرادیت تھی۔ آواز بلند نہ تھی مگر اس میں لحن بھی تھا اور سوز بھی۔ میں نے آگرے کے ایک مشاعرے میں اُنھیں پڑھتے سُنا ہے اور یہ محسوس کیا ہے کہ ان کی آواز نشتر کی طرح دل میں اُترتی جا رہی ہے۔ اُن کی غالباً آخری غزل بھوپال کے مشاعرے کی تھی جو نشر ہوئی تھی۔ یہ غزل اس وقت ذہن میں محفوظ رہ گئی تھی اور آج تک ہے۔ فراقؔ نے بھی اس کا ذکر کیا ہے۔

جب پرسشِ حال وہ فرماتے ہیں جانیے کیا ہو جاتا ہے
کچھ یوں بھی زباں نہیں کھلتی کچھ درد سوا ہو جاتا ہے

یکتائے زمانہ ہونے پر مت کیجیو غرّہ فانیؔ کا — سب کچھ ہو مگر خاکم بدہن کیا کوئی خدا ہو جاتا ہے

اب خیر سے ان کی بزم کا اتنا رنگ تو بدلا میرے بعد — جب نام مرا آجاتا ہے، کچھ ذکرِ وفا ہو جاتا ہے
قطرہ قطرہ رہتا ہے، دریا سے جدا رہ سکنے تک — جو تابِ جدائی لا نہ سکے وہ قطرہ فنا ہو جاتا ہے
پھر دل سے فانیؔ سارے کے سارے رنج و الم مٹ جاتے ہیں — جس وقت وہ ظالم سامنے آکر جانِ حیا ہو جاتا ہے

مطلع میں فانیؔ کے مزاج کی سچی تصویر ملتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ میرؔ کے ایک مشہور شعر کی طرف بھی دھیان جاتا ہے۔

کہتے تو ہو یوں کہتے، یوں کہتے، جو وہ کرتا — سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

فانیؔ بہت پریشان رہے مگر انھوں نے کبھی کسی سے ان پریشانیوں کا اظہار نہ کیا۔ جب وہ بدایوں میں اپنے ایک وسیع اور کشادہ مکان کو رہن رکھ رہے تھے تو ان کے ایک ملنے والے آگئے۔ اور انھوں نے تازہ کلام کی فرمائش کی۔ فانیؔ نے انھیں اپنا ایک شعر یہ کہہ کر سنایا کہ آج ہی موزوں ہوا ہے۔

اپنے دیوانے پہ اتمامِ کرم کر یا رب — در و دیوار دیے اب انھیں ویرانی دے

ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے "یادوں کی دنیا" میں لکھا ہے کہ جب قاضی محمد حسین سے جو اس وقت عثمانیہ یونی ورسٹی میں وائس چانسلر تھے۔ یونی ورسٹی کی ایک جگہ کے سلسلے میں ان کے احباب نے ان سے ملاقات کرائی اور قاضی صاحب نے جو ریاضی کے آدمی تھے، ان سے ان کی صلاحیتوں کے متعلق دریافت کیا تو فانیؔ صرف یہی کہہ سکے کہ شعر کہتا ہوں۔ بعد میں انھوں نے ڈاکٹر یوسف حسین خاں سے بیان کیا کہ جتنی دیر میں قاضی صاحب کے کمرے میں رہا مجھے یہی محسوس ہوتا رہا کہ میری عقل زائل ہو رہی ہے۔ فانیؔ کشن پرشاد شادؔ کے اس لیے قائل تھے کہ وہ شاعر کی عظمت کو پہچانتے تھے۔ انھیں کے معاصرین میں یگانہؔ بھی تھے جو پڑھتے وقت بھی خود اپنی رانوں پر ہاتھ مارتے جاتے تھے گویا اپنی شراب سے خود مست ہو کر دوسروں کو مست ہونے پر مجبور کرتے تھے۔ انھوں نے اپنے اور اپنے معاصرین کے متعلق جس انداز میں اظہارِ خیال کیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے اندر کوئی احساسِ کمتری ضرور تھا۔ یگانہؔ پڑھتے تھے تو معلوم ہوتا تھا کہ وہ سننے والے کو متوجہ کر رہے ہیں کہ سنو اور سر دھنو۔ فانیؔ سننے والے سے بے نیاز اپنی حزیں لے میں نشتر زنی کرتے جاتے تھے۔

اردو کا شاعر کم از کم مقطعوں میں تو ضرور تعلّی کرتا ہے، مجھے تلاش سے صرف فانیؔ کے ابتدائی کلام میں ایک مقطع ایسا ملا جس میں انھوں نے اپنے متعلق ہلکی سی تعلّی کی ہے۔

خدا شاہد ہے، عالی ہے ترا ذہنِ رسا فانیؔ
بہت کم سست پایا شعر میں نے ترے دیواں میں

بہت کم شاعر ہوں گے جنھوں نے اس طرح صرف شاعری کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا ہو اور ذہانت اور علمی و ادبی صلاحیت کے باوجود، دوسرے کاموں یہاں تک کہ فکر معاش کی طرف سے بھی اس قدر بے نیازی برتی ہو۔ ماہر القادری نے لکھا ہے کہ فانیؔ نے ان سے ایک دفعہ کہا کہ میں کچہری اور پاخانہ بالکل مجبوری کے عالم میں جاتا ہوں، میکش، وحید احمد، اور حکیم مختار احمد نے تصدیق کی ہے کہ اکثر مقدموں کی تیاری یا کچہری کا وقت ادبی مجلسوں کی نذر ہو جاتا۔ ایک دفعہ گرمی سخت تھی۔ کچہری جانے کے لیے گھر سے باہر نکلے اور دھوپ کی تمازت دیکھ کر العظمت للّٰہ کہا اور پھر اُلٹے پاؤں لوٹ گئے۔ گرامی نے بھی ایک دفعہ یہ کہہ کر اپنا سفر ملتوی کر دیا تھا کہ تانگہ گرم ہو گیا ہے۔ ان کے ابتدائی کلام میں ایک اور شعر ایسا ہے جس میں انھوں نے اپنے پسندیدہ شغل کا ذکر کیا ہے۔

فانیؔ ہے فکر شعر و سخن رات دن مجھے — چرچا یہی پسند، یہی گفتگو پسند

وہ اگرچہ ہنگامے سے گھبراتے تھے اور نمود و نمائش سے دور بھاگتے تھے مگر دوستوں کی محفل میں ہنستے بولتے بھی تھے۔ گو کسی نے انھیں قہقہہ لگاتے نہیں سنا۔ دوسروں کے کلام کی تعریف کرتے تھے مگر اُن اشعار کی، جو اُنھیں پسند آتے تھے۔ جب ماہر القادری نے ان کی اس غزل کی تعریف کی جس کا مطلع ہے۔

پھر فریبِ سادگی ہے رہنمائے کوئے دوست — مٹنے والی آرزو ہی لے چلیں پھر سوئے دوست

تو کہنے لگے لیکن آتشؔ کے اس مصرعے کا جواب کہاں

دل سوا شیشے سے نازک دل سے نازک خوئے دوست

اُن کی ایک مشہور غزل ہے۔ "دُنیا میری بلا جانے مہنگی ہے یا سستی ہے۔" اس کے اس شعر پر جب بہت تعریف ہوئی۔

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ اُمڈا آتا ہے — دل پہ گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے

تو انھوں نے کہا، مگر یاسؔ نے یہ قافیہ خوب باندھا ہے۔

چتونوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا — چال سے تو ظالم پر سادگی برستی ہے

ماہر القادری نے ایک اور واقعہ کا ذکر کیا ہے۔ پڑوس میں ریڈیو تھا۔ کہیں سے کوئی مشاعرہ نشر ہو رہا تھا۔ فانیؔ وہاں پہنچے۔ جگر کی غزل سُنی اور کئی اشعار پر رانوں پر ہاتھ مارتے ہوئے کہا۔ ارے ظالم مار ڈالا۔ جب غزل ختم ہوئی تو اُٹھ کھڑے ہوئے۔ لوگوں نے کہا مشاعرہ تو ابھی جاری ہے مگر وہ یہ کہتے ہوئے چلے "مشاعرہ تو ہو چکا"۔ یہ نہیں کہ فانیؔ کے مزاج میں تعلّی بالکل نہ تھی۔ وہ اس زمانے کے تہذیبی اور مجلسی آداب کے مطابق اپنے اور اپنے کلام کے متعلق ایسے انکسار سے کام لیتے

تھے کہ آج کے ظاہر بین اُس سے غلط فہمی میں مبتلا ہو جائیں تو تعجب کی بات نہ ہوگی۔ ۱۹۲۲ء میں علی گڑھ میگزین کے اڈیٹر رشید احمد صدیقی کو غزل کی فرمائش پر لکھا ہے "میری بکواس نہ پڑھنے کے لائق ہے نہ سُننے کے قابل۔ دامن اُردو پر ایک بدنما داغ کے سوا کچھ نہیں۔ کوشش کیجیے کہ مٹ جائے۔ یہ آپ کا پہلا فرض ہے۔ میگزین کے بیش بہا صفحات پر میری غزل کا وجود باعث ننگ ہے۔ زبان اُردو کے نادان دوست نہ بنیے"۔ یہ انکسار اس زمانے میں شرفا کا دستور تھا۔ غالباً اس کے پیچھے یہ جذبہ تھا کہ اپنی تعریف آپ کرنا معیوب ہے۔ ہاں دوسرے تعریف کریں تو اور بات ہے۔ اس سلسلے میں ایک لطیفہ شاید بے محل نہ ہو۔ ایک انگریز افسر نے اپنی ملازمت کے دوران کسی منشی سے فارسی اور اُردو پڑھی۔ جاتے وقت ان سے کہا کہ میں تمھارے لیے کیا کر سکتا ہوں۔ انھوں نے کہا کہ مجھے ایک سرٹی فیکٹ دیجیے تاکہ کوئی دوسرا افسر آئے تو اسے بھی پڑھا سکوں۔ چنانچہ ان انگریز افسر نے ایک سرٹی فیکٹ دیا جس میں اُن کی علمی قابلیت کی بڑی تعریف کی تھی۔ اس سرٹی فیکٹ کو لے کر یہ منشی جی نئے افسر کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ اس نے پڑھ کر ان سے کہا کہ صاحب نے تمھاری بڑی تعریف کی ہے۔ تم بڑا قابل ہے۔ انھوں نے حسب دستور جواب دیا کہ یہ صاحب کی ذرہ نوازی ہے، میں کس قابل ہوں۔ انگریز افسر یہ سمجھا کہ منشی جی نے پُرانے افسر کو دھوکہ دیا ہے اور حقیقت اب ظاہر ہوئی ہے۔ اس نے اس پُرانے افسر کو لکھا کہ منشی تو خود اپنی نالائقی کا اعتراف کرتا ہے۔ تم کیسے اس کی تعریف کرتے ہو۔ تب اسے یہ جواب ملا کہ وہ واقعی بہت قابل ہے۔ یہ صرف اس علاقے کے لوگوں کا انداز بیان ہے۔

غرض فانی کا انکسار تو اس زمانے کے آداب کے مطابق تھا مگر دراصل انھیں اپنے مرتبے کا بڑا پاس تھا۔ گوالیار میں ایک اردو کے اتالیق کی مہاراجہ کو ضرورت تھی۔ فانی کا نام تجویز ہوا۔ فانی صرف اس لیے وہاں نہ گئے کہ اردو کے اتالیق کی یافت انگریزی کے اتالیق کے برابر نہ تھی۔ پیہم ناکامیوں اور نامرادیوں نے انھیں قنوطی بنا دیا تھا۔ وہ کہتے تھے کہ قضا و قدر نے طے کر لیا ہے کہ اُن کا کوئی کام نہ بنے۔ جنوری ۱۹۳۱ء میں نگار کا ایک شمارہ اردو کے ہم عصر غزل گو شعرا کے تذکرے کے لیے مخصوص کیا گیا تھا۔ اس میں شعرا نے اپنے حالات خود لکھے تھے اور اپنے کلام کا خود انتخاب کیا تھا۔ فانی نے مختصر حالات لکھے۔ اس میں اپنی خاندانی نجابت اور امارت کا تذکرہ ضرور کیا تھا، مگر اپنے متعلق یہ جملے لکھے تھے۔

"میں ۱۳ ستمبر ۱۸۷۹ء کو دُنیا میں لایا گیا۔ اب تک کہ ۱۹۳۰ء ہے زندہ سمجھا جاتا ہوں۔ مختصراً ننگ خاندان بھی ہوں اور بار زمین بھی۔ میری ہستی کسی اور کے لیے تو کیا مفید ہوتی خود

میرے یہاں بھی نہیں۔"

اس خودداری، رکھ رکھاؤ اور بے نیازی کے باوجود فانی کا برسوں معظم جاہ کی شب کی صحبتوں میں جانا اور گویا ان کی درباداری کرنا بڑا عجیب معلوم ہوتا ہے۔ صدق جائسی نے بڑے مبالغے کے ساتھ "دربار دُربار" میں اس دربار کی جھلکیاں دکھائی ہیں۔ فانی کو معظم جاہ نے بلایا تھا۔ کچھ عرصے تک فانی نے اُن کے کلام کی اصلاح بھی کی۔ حیدرآباد کے ماحول میں یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ فانی وہاں پہنچ گئے اور چوں کہ معظم جاہ ان کا بڑا خیال کرتے تھے اور ان کے یہاں صبغت نگاہ اور فردوس گوش کے ساتھ کام و دہن کے لیے بھی لذتیں تھیں۔ اس لیے وہ جاتے رہے مگر فانی کو اس سے کوئی فایدہ نہ ہوا۔ اس لیے کہ وہ اہل دول سے کوئی فایدہ اٹھا ہی نہیں سکتے تھے۔ اُلٹے ان کی صحت برباد ہوئی۔ ابرار حسین فاروقی نے جو اس زمانے میں حیدرآباد میں تھے، مجھ سے بیان کیا کہ فانی نے ایک دفعہ مُلاقات میں شکایت کی کہ پرنس کی موٹر روز شام کو لینے آجاتی ہے۔ ناک میں دم ہے ابرار صاحب نے جو خاصے کھرے آدمی ہیں جواب میں کہا کہ "میرے یہاں کیوں نہیں آتی، تمھارے یہاں کیوں آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ تم یہ پسند کرتے ہو۔ پھر شکایت کیسی" فانی نے اس کے جواب میں صرف اتنا کہا کہ "تم ٹھیک کہتے ہو۔"

فانی کی غلطی یہ تھی کہ وہ حیدرآباد میں اُس حلقے میں رہے جو غیر مُلکی کہلاتا تھا۔ پھر انھوں نے حیدرآباد کے دوسرے امرا کو کشن پرشاد کی طرح سمجھا جو واقعی اہل فن کی قدر کرتے تھے اور اپنی ذات اور اپنے چھوٹے سے حلقے میں مگن رہے۔ بہر حال یہ ایک المیہ ہے کہ حیدرآباد نے کتنے ہی نااہلوں کو آسمان پر بٹھا دیا۔ فانی جیسے شاعر کی کما حقہ قدر نہ کر سکا اور ان کے آخری کئی سال سخت پریشانی میں گزرے۔

فانی کی زندگی رنگینیوں سے یکسر خالی نہ تھی۔ لکھنؤ میں غمِ روزگار کے ساتھ غمِ عشق کا جوش، وحید احمد اور حکیم مختار احمد سب نے ذکر کیا ہے۔ ماہر القادری نے بھی لکھا ہے کہ فانی نے اُنھیں اپنے جوانی کے کچھ دلچسپ قصّے سُنائے تھے۔ مغنی تبسم نے لکھنؤ میں تقن جان اور اناوے میں نورجہاں سے تعلق کا ذکر کیا ہے۔ میکش نے اس شعر کی تلمیحات واضح کی ہیں۔

گرچہ تھی صبح آگہ بے نور   اوج پر تھا مگر ستارہ شام

ستارہ سے میکش کے یہاں کئی بار ملاقات ہوئی تھی۔ وہ اس کے یہاں جانا چاہتے تھے مگر نہ جا سکے۔ نورجہاں سے اُن کا رابطہ یقیناً گہرا تھا جس کی یادگار یہ غزل ہے۔

کیوں جفا کیش کبھی تو بھی جفا کوش نہ تھا ۔۔۔ وہ بھی دن تھے کہ خود اپنا بھی تجھے ہوش نہ تھا
بھول جانے کے سوا اب تجھے کچھ یاد نہیں ۔۔۔ کل کی سی بات کہ تو وعدہ فراموش نہ تھا
نگہِ شوق نہ تھی کیفِ اثر سے محروم ۔۔۔ میری قسمت میں غمِ بادۂ سرجوش نہ تھا
ظلمتِ شام میں تھا نورِ سحر کا عالم ۔۔۔ آسماں صبح کے ماتم میں سیہ پوش نہ تھا
تجھ میں اور تیرے تصور میں جدائی تھی محال ۔۔۔ درمیاں کوئی حجابِ غمِ آغوش نہ تھا
یاد ایام کہ فانیؔ کے ہوا تیرا ذکر ۔۔۔ فتنۂ ہر لب و آوارۂ ہر گوش نہ تھا

مسعود حسین خاں نے مغنی تبسم کی فانیؔ پر کتاب "فانیؔ بدایونی ـــــ حیات شخصیت اور کارنامے" کے پیش لفظ میں کہا ہے " فانیؔ کا پیغام زدیا عصر کے منافی تھا۔ بانگِ فانیؔ، آہنگ عصر سے بالکل مختلف تھا..... بیسویں صدی کا نصف اول ہماری قومی زندگی کا ایک مثبت دور تھا۔ یہ ہماری قومی تحریک آزادی کا دور تھا۔ دار و رسن کا دور تھا۔ مزدور و کہن کا دور تھا۔ بھگتی کا نہیں کرم کا یگ تھا جس میں للکار تھی۔ پیکار تھی۔ جھنکار تھی۔ بے خودی کی بہچان کا غلغلہ تھا۔ یزداں بکمند آور کی ہمت مردانہ تھی۔ ایک ایسی سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی رستہ خیز کے زمانے میں فانیؔ کی یہ آواز تنہا آواز ہے۔

اک معما ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا ۔۔۔ زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا"

مسعود حسین خاں کے نزدیک "فانیؔ کے نقاد کو انفرادیت کے اس طلسم کو کھولنا ہے جو اقبالؔ اور جوشؔ کے علی الرغم اپنے لیے نغمۂ مرگ و یاس منتخب کرتی ہے جو منکرِ زمانہ ہے اور جو عمرانی تنقید کی گرفت میں کسی طرح نہیں آتی"۔ آگے چل کر انھوں نے کہا ہے کہ فانیؔ غزل کے شاعر ہیں اور غزل رقص و موسیقی کی طرح عمرانیاتی تنقید سے زیر و زبر نہیں کی جاسکتی۔ فانیؔ کا تمام تر اچھا کلام خود اُن کی ذات کا اظہار ہے۔ فانیؔ کی آگہی اور غفلت دونوں کا مرکز خود اُن کی ذاتِ گرامی تھی۔ یہ ویسی ہی ادھوری حقیقت ہے جیسی جوشؔ کے انھیں بیوۂ عالم اور سوز خواں کا لقب دیتے ہیں یا انھیں مرگھٹ کا شاعر کہتے ہیں ہے۔ بیسویں صدی کے نصف اول میں صرف دار و رسن، پیکار اور جھنکار ہی نہیں ہے، گو اس کی اہمیت مسلّم ہے۔ اس میں ثاقبؔ اور لکھنؤ کے دوسرے شعراء کی وہ شاعری بھی ہے جسے نگار میں گورستانی شاعری کہا گیا تھا۔ فانیؔ کی آواز تنہا آواز نہ تھی۔ اس زمانہ میں جوشؔ نے بھی کہا تھا۔

تبسم اک بڑی دولت ہے میں بھی اس کا قائل ہوں
مگر یہ آنسوؤں کا ایک شیریں نام ہے ساقی

دراصل فانیؔ کے متعلق یہ عام رائے باقیات کے مطالعے سے قائم کی گئی ہے اور عرفانیات کے نئے کلام اور وجدانیات کو مناسب اہمیت نہ دینے کی وجہ سے مان لی گئی ہے اور اس کے مان لینے میں اس بات کو بھی دخل ہے کہ پیامی شاعری کے غلغلے اور رجائیت کے بلند آہنگ عقیدے نے ہمارے ذہنوں کو اس طرح متاثر کیا ہے کہ مقبول نظریات سے ہٹ کر کوئی کھرا اور سچا شاعر اپنا راستہ بنائے تو اس کی معنویت آسانی سے قبول نہیں کی جاتی۔ پھر اس میں ایک ذہنی فرار بھی ہے۔ حقائق سے آنکھیں چار کرنا ہر ایک کے بس کی بات نہیں ہے۔ "چاہیے" پر اصرار عام ہے "ہے" پر پوری توجہ کون کرتا ہے صرف مسرت کے ترانے گانا یا صرف غم کا راگ الاپنا، یک طرفہ ہو سکتا ہے مگر اس کے درجے کو گھٹانا یا بڑھانا قرینِ انصاف نہیں ہے۔ اس نالہ و نغمہ کی تاثیر، کیفیت، گہرائی اور گیرائی کو دیکھنا چاہیے۔

فانیؔ بھی اپنے دور کے حالات و واقعات سے متاثر تھے۔ سماج کی بعض پستیاں انھیں بھی نظر آتی تھیں۔ ان حالات و کیفیات کا اظہار کہیں انھوں نے براہِ راست کیا ہے کہیں غزل کے رموز و ایما میں۔ براہِ راست اظہار کی کچھ مثالیں دیکھیے۔ اقبالؔ کا راگ نالۂ یتیم سے شروع ہوتا ہے۔ فانیؔ کا عورتوں کی مظلومیت سے۔

یہ گھر نہیں جیل ہے خطاکاروں کا   اسلام کے بے گنہ گرفتاروں کا
ہے سب سے بڑا گناہ عورت ہونا   ہے یہ قدرت کے گنہ گاروں کا
پاکیزہ ہوا کی تازگی سے محروم   دیواروں میں بند زندگی سے محروم
ہے قابلِ رحم عورتوں کی حالت   زندہ ہیں مگر زندہ دلی سے محروم

آخر عمر میں فانیؔ کشمیر آئے۔ جب کوئی سیاح کشمیر آتا ہے تو زیادہ تر وہاں کے قدرتی مناظر کے گیت گاتا ہے۔ فانیؔ کے تاثرات دیکھیے ؎

کشمیر میں حالِ اہلِ کشمیر تو دیکھ   ہر پاؤں میں افلاس کی زنجیر تو دیکھ
سمجھے ہم کیا تھے، دیکھتے ہم کیا ہیں   کشمیر کے خواب اپنی تعبیر تو دیکھ
پھولوں کی نظر نواز رنگت دیکھی   مخلوق کی دلگداز حالت دیکھی
قدرت کا کرشمہ نظر آیا کشمیر   دوزخ میں سموئی ہوئی جنت دیکھی
اس باغ میں جو کلی نظر آتی ہے   تصویرِ فسردگی نظر آتی ہے
کشمیر میں ہر حسین صورت فانیؔ   مٹی میں ملی ہوئی نظر آتی ہے

فانیؔ کے مزاج اور ان کی شاعری کے مزاج کو سمجھنے کے لیے ان کی چند رباعیاں کلیدی

اہمیت رکھتی ہیں۔ یہاں صرف دو کی طرف توجہ دلانا کافی ہوگا۔

عالم بدلا فضائے عالم بدلی   ہر شے بے اختیار وہ ہم بدلی
ہاں اک مری تقدیر کہ بدلی ہی نہیں   اک میری طبیعت کہ بہت کم بدلی

مجھے یہاں یہ کہنا ہے کہ چونکہ فانی کی طبیعت بہت کم بدلی۔ اس لیے ان کی تقدیر بدلی ہی نہیں۔ اگرچہ خود فانی کو اس بات کا احساس نہ ہوسکا۔ اُن کی طبیعت کے بہت کم بدلنے میں اُن کی طاقت اور کمزوری دونوں کا راز پوشیدہ ہے۔ دوسری رُباعی یہ ہے۔

بجھتی ہی نہیں شمع جلے جاتی ہے   کٹتی ہی نہیں رات، ڈھلے جاتی ہے
جاری ہے نفس کی آمد و شد فانی   سینے میں چھری ہے کہ چلے جاتی ہے

اس میں فانی کے اسلوب کی نشتریت، اس کی روانی، اس کی تاثیر، اور اس کے ساتھ لفظوں میں ایک جہانِ معنی آباد کرنے کی صلاحیت، بھرپور انداز سے جلوہ گر ہے۔ ہم اُسے فانی کے رنگ کی نمایندہ کہہ سکتے ہیں۔

فانی کی بعض رباعیاں یقیناً قابلِ قدر ہیں اور رُباعی کے کسی انتخاب میں ان کی چند رُباعیاں ضرور شامل کی جا سکتی ہیں، مگر فانی کے فن کی بلندی، اُس کی پختگی، اس کی کیفیت اور تاثیر ان کی غزلوں میں ہی ظاہر ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کا سارا کلام یکساں اہمیت کا حامل نہیں ہے۔ دیوانِ فانی میں کم ہی ایسے اشعار ہیں جن پر نظر ٹھہرے یا جو دل پر گہرا اثر چھوڑیں۔ ان میں امیر و داغ یا ناسخ یا کچھ غالب اور کچھ حسرت کے رنگ کی جھلک ملتی ہے لیکن باقیات میں آکر فانی کے یہاں میر، غالب اور حسرت کے رنگ کے ساتھ اُن کی اپنی انفرادیت بھی جھلکنے لگتی ہے، جو عرفانیات کے نئے کلام میں پختگی کی ایک اور منزل طے کرتی ہے اور وجدانیات کے سہلِ ممتنع میں، پختگی کے ساتھ شیرینی اور لطافت کے ساتھ گداز کا خزانہ بن جاتی ہے۔

جدید تنقید اب فلسفے، سیاست، مذہب، اخلاق، پیام، خاص نظریوں اور چیدہ موضوعات یا زبان کی سادگی، خیال میں اصلیت اور جوش کے برملا اظہار، کسی فیشن یا فارمولے، روایت کی پرستش یا تجربے سے تجربے کی خاطر محبت کی بنا پر شاعر کی اہمیت کے متعلق حکم نہیں لگاتی۔ وہ اب اس نکتے سے واقف ہوگئی ہے کہ ادب نہ محض سماجی دستاویز ہے، نہ ایک نظریاتی تجزیہ، نہ مجرد فکر کا سرچشمہ ہے، نہ علم کا بدل۔ یہ ایک مخصوص بصیرت رکھتا ہے جو علم کی روشنی سے نہ بہتر ہے نہ کمتر۔ ہاں اس سے مختلف ضرور ہے۔ شاعری

محسوس خیال کا دوسرا نام ہے اور اس محسوس خیال کا ایسے نادر الفاظ میں ڈھل جانا ضروری ہے جو غالب کے الفاظ میں گنجینۂ معنی ہوں۔ شاعری میں واقعہ جب تک تجربہ نہ بنے، اس کی اہمیت نہیں ہے۔ خیال جب تک تخیل کے سہارے رنگا رنگ اور پہلو دار نہ ہو، بیکار ہے اور احساس جب تک عام اور سطحی احساس سے بلند ہو کر دل کی دھڑکن، لہو کی ترنگ، روح کی پکار نہ بن جائے اس وقت تک اس میں وہ تھرتھراہٹ، گونج، لپک، کیفیت، تاثیر، دل گدازی اور دلنوازی نہیں آتی جو فن کی پہچان ہے۔ شاعری میں صرف مواد کی اہمیت نہیں ہے۔ مواد کے فارم میں حل ہو جانے اور خیال کے جذبہ بن جانے، بیان کے حسنِ بیاں ہو جانے، لفظ کے دُنیا میں تبدیل ہو جانے اور ذات کے کائنات بن جانے کی ہے۔ شاعری محض لفظوں کا کھیل یا زبان پر قدرت کی نمائش بھی نہیں ہے۔ ہاں شاعری بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کا نام ہے، یہاں بہترین کی جگہ آپ موزوں ترین یا مناسب ترین بھی کہہ سکتے ہیں۔ شاعری کے لیے خلوص ضروری ہے مگر یہ کافی نہیں۔ شخصیت کا استناد یا کھرا پن بھی ضروری ہے۔ شخصیت کے اُس کھرے پن کی وجہ سے ہی، شاعر کے لہجے میں انفرادیت، طبیعت میں استقامت، مزاج میں لطافت کے ساتھ صلاحیت اور آواز میں وہ مخصوص آہنگ پیدا ہوتا ہے جو ذہن کو روشنی اور گرمی اور طبیعت کو وجد و کیف عطا کرتا ہے، اور جو سچے اور کھرے فن کی پہچان ہے۔

کہنا یہ ہے کہ بڑائی صرف نظم یا صرف غزل میں نہیں ہے۔ صرف موضوع میں بڑائی نہیں ہے۔ صرف کسی نظریے کی پاسداری میں بڑائی نہیں ہے۔ صرف نئے پن یا پرانے پن میں بڑائی نہیں ہے، اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ فن کی حیثیت سے نہ غزل کو نظم پر فوقیت ہے نہ نظم کو غزل پر۔ موضوع یا نظریے یا نئے پن کے سہارے بھی بڑی شاعری ہو سکتی ہے۔ بنیادی معاملہ صرف شعریت کا ہے اور جس طرح حسن ہزار شیوہ ہے۔ اسی طرح فن بھی ہزار داستاں ہے اور جس طرح حسن کی اَن گنت ادائیں ہیں اسی طرح فن کے بھی اَن گنت سانچے، اسلوب اور رُوپ ہیں۔ سخن فہم کا کام ہر سخن کے آداب کو سمجھنا، ہر جلوے کی تابانی کو پہچاننا، ہر رنگ کا ادا شناس ہونا ہے۔ نوآبادیاتی دور میں مغرب کی ہر شے آنکھ کا سُرمہ تھی۔ اور اپنی ہر شے آنکھ کا غبار۔ یہ نقطۂ نظر آزادی کے بعد بدلا ہے اور اسے بدلنا چاہیے۔ مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم مغربی یا عالمی معیاروں کو یکسر نظر انداز کر دیں اور ایک محدود مشرقی روایت یا مزاج پر ہی اکتفا کریں۔ اوّل تو مشرق اور مغرب کی اصطلاحیں بھی سہولت کے لیے ہیں، دوسرے مغرب میں ادب کے جو نمونے سامنے آئے ہیں اور جو معیار متعین کیے گئے ہیں اُن سے ہمیں مدد ضرور مل سکتی ہے بشرطیکہ ہم ان کے بجنسہٖ اطلاق پر اصرار نہ کریں بلکہ اُن کی رُوح کو

دیکھیں اور اُن کے آفاقی اور عالمی پہلوؤں کو اپنے مزاج اور روایت کے مطابق ڈھالیں مثلاً مغرب میں حقیقت نگاری کے دبستان نے بڑی ترقی کی ہے اور یہ مغرب کی انسانیت کو دین ہے مگر حقیقت نگاری بھی ادب میں سب کچھ نہیں ہے۔ اسطور سازی اور علامت نگاری کی بھی اس میں اہمیت ہے۔ مغرب میں نظم کو بڑی ترقی ہوئی ہے اور مسلسل اور مربوط اظہار اور ابتدا، وسط اور خاتمے کے لحاظ سے نک سک سے درست، ادب کے بڑے بڑے بلند پایہ کارنامے وجود میں آئے ہیں، مگر مغرب چینی، جاپانی اور فارسی ادب سے بھی متاثر ہوا ہے اور اشارے، کنایے، رمز و ایما اور علائم کی ہمارے یہاں بھی خاصی پرانی تاریخ ہے۔ اس لیے ہمیں تاریخیت یا مطلقیت کے بجائے تناظریت کو اپنانا چاہیے اور حسن کی ہر ادا اور فن کے ہر اعجاز کے ساتھ انصاف کرنا چاہیے۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو فانیؔ کا اپنے دور کے رجز کا ساتھ نہ دینا (جبکہ وہ پورے دور کا رجز تھا بھی نہیں) بلکہ اپنا ہی، یک راگ الاپنا، ادب کی شریعت میں نہ صرف جائز بلکہ مستحسن قرار دیا جائے گا۔ ان کے یہاں حزنیہ رنگ یا ان کے یہاں موت سے راز و نیاز یا قضا کو دُلہن سمجھنا یا زندگی کی مجبوریوں اور نامرادیوں کی طرف بار بار اشارہ کرنا اُن کی کمزوری نہیں ان کی طاقت ہے۔ اُنھوں نے وہی کہا ہے جو محسوس کیا ہے اور ہم زیادہ سے زیادہ یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ یہی ساری زندگی نہیں ہے مگر یہ اعتراف ہمیں کرنا ہی پڑے گا کہ یہ بھی زندگی ہے۔ مجنوں گورکھپوری کا یہ کہنا کہ فانیؔ کا کلام زندگی سے اُس کا ولولہ چھین لیتا ہے اور اس لیے صحت مند نہیں ہے، ایک ایسے ذہن کا غماز ہے جو زندگی کی تمام حقیقتوں سے آنکھیں چار نہیں کر سکتا۔ موت بھی زندگی کی ایک حقیقت ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جس طرح اقبالؔ کے یہاں خودی کے لفظ کی تکرار، باوجود ایک شاندار اور جاندار اسلوب کے، کبھی کبھار بور کر دیتی ہے، اسی طرح فانیؔ کے یہاں موت اور جبر حیات اور نامرادی کی داستان کی تکرار بھی کھل جاتی ہے۔ یہاں بات تنوع کی کمی کی ہے، موضوع کی کمتری یا برتری کی نہیں، مگر جہاں تک حزنیہ لَے کا سوال ہے تو کیا کیا جائے۔ اردو شاعری کی تاریخ میں میرؔ کے یہاں بھی یہ حزنیہ لَے ہے اور ایک الم پسندی یا یاس پسندی بھی۔ غالبؔ کے لہجے میں اُداسی کی کیفیت پر توفیق نے بھی ایک مضمون میں زور دیا ہے اور سر عبدالقادر نے جو اقبالؔ کے گہرے دوست تھے، اقبالؔ کے کلام میں بھی کیفِ غم کی طرف اشارہ کیا ہے۔ حالیؔ کی مسدس کا لہجہ کچھ ایسا ماتمی تھا کہ سرسید کے اصرار پر انھوں نے اس کا ایک ضمیمہ لکھا۔ مسدس آمد ہے مگر ضمیمہ آورد۔ عزیز اور ثاقب کی شاعری کو تو گورستانی کہا ہی گیا ہے مگر آزادی کے بعد جدید غزل میں ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، ابنِ انشا کے یہاں یہ لَے کتنی تیز ہے۔ دراصل

اس کے پیچھے کچھ تاریخی، سماجی اور نفسیاتی حقائق ہیں۔ ہمیں تو صرف یہ دیکھنا چاہیے کہ شاعر ہمیں جو تصویر دکھاتا ہے وہ کتنی جاندار ہے، اس کے خیال میں کیا صداقت ہے، وہ ہمارے ذہن میں ایک نگار خانہ بسا سکتا ہے یا نہیں، وہ لفظوں کے ذریعہ سے ایک کائنات خلق کر سکتا ہے یا نہیں اور اس کی خصوصیت میں کیا عمومیت اور اس کی انفرادیت میں کتنی آفاقیت ہے۔ اس کی داستان ہماری داستان معلوم ہوتی ہے یا نہیں اور اگر ہماری نہیں تو دُنیا کی داستان یا قابلِ قبول داستان معلوم ہوتی ہے یا نہیں۔

پھر یہ بھی صحیح نہیں کہ فانی کے یہاں صرف جبرِ حیات یا لاش و کفن یا نزع و مرگ کے مضامین ہیں۔ فانی نے کئی چراغوں سے اپنا چراغ جلایا ہے مگر میرے نزدیک اُن کی شاعری میں اہم اثرات میر، غالب اور حسرت کے ہیں۔ دراصل میر کے بعد ان کے سچے جانشین فانی ہیں جس طرح غالب کے سچے جانشین اقبال ہیں۔ میر صرف حزن و یاس کے شاعر نہیں ہیں، وہ حُسن کے اداشناس اور عشق کی واردات کے ترجمان بھی ہیں۔ فانی کے یہاں توجہ اگرچہ عشق کی واردات پر زیادہ ہے، مگر حُسن کے اداشناس فانی بھی ہیں۔ یہ اشعار توجہ چاہتے ہیں۔

ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا — بات پہنچی تری جوانی تک

عجب عالم ہے موجِ برق کے پہلو میں بادل کا — تری اُلٹی ہوئی سی آستیں معلوم ہوتی ہے

اک برق سرِ طور ہے لہرائی ہوئی سی — دیکھوں ترے ہونٹوں پہ ہنسی آئی ہوئی سی

لو تبسّم بھی شریکِ نگہ ناز ہوا — آج کچھ اور بڑھائی گئی قیمت میری

پھر دل سے فانی سارے کے سارے نقشِ جفا مٹ جاتے ہیں
جس وقت وہ ظالم سامنے آ کر جانِ حیا ہو جاتا ہے

تم جوانی کی کشاکش میں کہاں بھول اُٹھے — وہ جو معصوم شرارت تھی حیا سے پہلے

میں نے فانی ڈوبتے دیکھی ہے نبضِ کائنات — جب مزاجِ دوست کچھ برہم نظر آیا مجھے

کافر صورت دیکھ کے منہ سے آہ نکل ہی جاتی ہے — کہتے کیا ہو اب کوئی اللہ کا یوں بھی نام نہ لے

میر کا ایک مشہور شعر ہے۔

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن — سینے میں کوئی جیسے دل کو مَلا کرے ہے

اور شیفتہ کہتے ہیں

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ — اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

فانی کا یہ شعر بھی اسی قبیلے کا ہے۔ اس میں واردات، ایک سبھاؤ، ایک چلن، ایک عبارت بن گئی ہے۔

معلوم نہیں کیا ہے محبت لیکن کانٹا دل میں کھٹک رہا ہے کوئی

پھر یہ شعر۔

کوئی بر چھی سی کلیجے میں لیے جاتا ہے ہم تری یاد سے غافل نہیں ہونے پاتے

اور اس سے ملتا جلتا یہ شعر بھی بلا کی کیفیت رکھتا ہے۔

کیا عمر میں اک آہ بھی بخشی نہیں جاتی اک سانس بھی کیا آپ کے نا کام نہ لیتے

فانی کے یہاں واردات محبت کی ایسی منہ بولتی تصویریں ملتی ہیں کہ از دل خیزد بر دل ریزد والی صداقت آشکار ہو جاتی ہے۔ غزل کی روح ان اشعار میں کھنچ آئی ہے کیوں کہ غزل در اصل زخمی روح کی پکار ہی ہے۔

جن میں تمہارا نور رہا تھا ان میں اندھیرا رہتا ہے
جب سے گئے ہو آنکھوں میں آنسو تو بہت ہیں نور نہیں

نگاہ شوق کے دم تک تھیں آنکھیں اب آنکھیں یادگاریں ہیں نظر کی

یاد ہے وہ نومیدی میں ہلکی سی جھلک اُمیدوں کی
ہائے وہ دل کی بربادی پر دھوکا سا آبادی کا

یاس و امید سے کام نہ نکلا دل کی تمنا دل میں رہی
ترکِ تمنا کر نہ سکے اظہارِ تمنا ہو نہ سکا

جس سے دل میں زخم پڑے تھے پھر وہ نظر مرہم نہ ہوئی
تم نے جسے اچھا نہ کیا پھر تم سے بھی اچھا ہو نہ سکا

دیکھ دل کی زمیں لرزتی ہے
یادِ جاناں قدم سنبھال اپنا

اس کو بھولے تو ہوئے ہو فانی
کیا کروگے وہ اگر یاد آیا

یا کہتے تھے کچھ کہتے جب اس نے کیا کہیے
تو چپ ہیں کیا کہیے، کھلتی ہے زباں کوئی

اس شعر میں بھی میرؔ کے مشہور شعر کا فیضان ضرور ہے مگر فانیؔ نے صرف مکھی پر مکھی نہیں ماری ہے۔

جب پرسشِ حال وہ فرماتے ہیں جانیے کیا ہو جاتا ہے
کچھ یوں بھی زباں نہیں کھلتی کچھ درد سوا ہو جاتا ہے

سن کے تیرا نام آنکھیں کھول دیتا تھا کوئی
آج تیرا نام لے کر کوئی غافل ہو گیا

روز ہے دل میں محبت کا نرالا انداز
روز دل میں تری تصویر بدل جاتی ہے

جگ سونا ہے تیرے بغیر آنکھوں کا کیا حال ہوا
جب بھی دنیا بستی تھی اب بھی دنیا بستی ہے

آنکھیں تھیں سو خشک ہوئیں جی ہے کہ امڈا آتا ہے
دل پہ گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے

اس کیفیت کو الفاظ میں مقید کر دینا۔ فانیؔ کا بہت بڑا کارنامہ ہے، جگرؔ نے بھی ایک کامیاب کوشش کی ہے مگر مولوی مدن والی بات پیدا نہیں ہو سکی۔

محبت میں ایک ایسا وقت بھی دل پر گذرتا ہے
کہ آنسو خشک ہو جاتے ہیں طغیانی نہیں جاتی

فانیؔ کے یہاں صرف دردِ محبت کی ترجمانی نہیں ہے گویا ترجمانی بھی انھیں میرؔ کی برادری میں ایک ممتاز مقام دینے کے لیے کافی ہے۔ انھوں نے دردِ محبت کو ایک داستان اور اس داستان کو ایک زاویۂ زندگی بنا دیا ہے۔ اس زاویۂ زندگی کو کچھ سطحی اور حقائق سے گریز کرنے والے حضرات نے مریضانہ بھی

کر دیا ہے، کیوں کہ اس کے مقابلے میں زندگی کا ایک روشن یا رجائی تصور زیادہ بھلا لگتا ہے، مگر زندگی اتنی پیچیدہ، اتنی متضاد، اتنی گمبھیر شے ہے کہ کوئی نظریہ اس کی مکمل ترجمانی نہیں کر سکتا۔ ہر نظریہ حقیقت کی صرف ایک تاویل ہے اور زندگی رنج و راحت، خوشی اور غم، نور و ظلمت، جبر و اختیار، مقصدیت اور لامقصدیت، معنویت اور لامعنویت کا ایک طلسم ہوش رُبا ہے جس کے لیے ہر صاحب نظر اور صاحب دل ایک لوح لیے پھرتا ہے اور اس لوح سے طلسم کا ایک گوشہ ہی فتح ہو پاتا ہے اور اس کے کتنے ہی حجرہ ہائے بلا پھر بھی مقفل رہتے ہیں۔ اس لیے فانی کا زاویۂ زندگی بھی اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس سے اتفاق ضروری نہیں مگر اس کا اعتراف ضروری ہے انسان ایک مجموعہ اضداد ہے۔ وہ یقین اور بے یقینی، اقرار اور انکار۔ کامرانی اور ناکامی، وحدت کی کوشش اور ہر وحدت کو کثرت میں تبدیل کرنے کے عمل، عقیدے اور تشکیک فتح و شکست، آسودگی اور بے اطمینانی سبھی مرحلوں سے گزرتا ہے۔ اس صورت میں زندگی کی ہر تفسیر اور تعبیر اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے بشرطیکہ وہ نہاں خانۂ دل کو چھوتی ہو اور اس سے ایک بصیرت ملتی ہو جو انسانیت اور اس کی روداد کا کچھ اور عرفان عطا کر سکے۔ فانی جو بہت سے لوگوں کو خاصے پُرانے معلوم ہوتے ہیں ایک اعتبار سے خاصے نئے ہیں بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک معنی میں اقبال سے زیادہ نئے۔ کیوں کہ اقبال زیادہ تر انیسویں صدی کے ان نظریوں سے متاثر ہیں جو انسان کو کائنات میں مرکزیت دیتے ہیں اور جن کے مطابق انسان کائنات کا حاکم اور اپنی تصویر کا مالک ہے۔ بیسویں صدی میں وجودیت اور زندگی کی لامعنویت کے نظریے وہ کہانی سُناتے ہیں جو فانی کی داستان درد سے ملتی جلتی معلوم ہوتی ہے۔ اس لیے میرے نزدیک فانی کا یہ کہنا کہ شاعر زمانۂ مستقبل کا انسان ہوتا ہے، ایک نئی معنویت کا حامل ہے۔ خواہش مرگ، تخریب، جارحیت بھی اسی عجیب و غریب انسان کی بوقلموں فطرت کے پہلو ہیں اور ان کی روشنی میں فانی کے یہ اشعار ایک نیا وزن و وقار حاصل کر لیتے ہیں۔

زندگی جبر ہے اور جبر کے آثار نہیں
ہلئے اس قید کو زنجیر بھی درکار نہیں

اِک معما ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

یہ کوچۂ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے
اک خاک نشیں اٹھا اک خاک نشیں آیا

تعمیر آشیاں کی ہوس کا ہے نام برق
جب ہم نے کوئی شاخ چنی، شاخ جل گئی

اس کشمکش ہستی میں کوئی راحت نہ ملی جو غم نہ ہوئی
تدبیر کا حاصل کیا کہیے، تقدیر کی گردش کم نہ ہوئی

کچھ ادائیں ہیں جنھیں قتل عبث ہے منظور
کچھ سزائیں ہیں جو ملتی ہیں خطا سے پہلے

گل خزاں کے راز کا محرم نظر آیا مجھے
ہر تبسم پردہ دار غم نظر آیا مجھے

موج نے ڈوبنے والوں کو بہت کچھ پلٹا
رخ مگر جانب ساحل نہیں ہونے پائے

مر کے ٹوٹا ہے کہیں سلسلۂ قید حیات
مگر اتنا ہے کہ زنجیر بدل جاتی ہے

اگلے برس کے پھولوں کا کیا حال انھیں معلوم نہیں
کلیوں کا یہ طرز تبسم، یہ شادابی کیا کہیے

یہ زندگی کی ہے روداد مختصر فانیؔ
وجود درد مسلم علاج نامعلوم

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم
رہا یہ وہم کہ ہم ہیں سو وہ بھی کیا معلوم

شاد عظیم آبادی کے اس شعر سے موازنہ دلچسپ ہے اور شاید فانی کے حق میں ہو۔

سُنی حکایتِ ہستی تو درمیاں سے سُنی
نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

فانی کے اس زاویہ نگاہ کی بہر حال اہمیت ہے مگر اس سے زیادہ اہمیت فانی کے فن کی ہے جس کا پورا اعتراف ابھی تک نہیں ہوا ہے۔ فانی نے میر سے اظہار کا سلیقہ سیکھا اور غالب سے اس میں عبارت، اشارت اور ادا کے رموز حاصل کیے۔ میر کی زبان کا ڈھانچہ اردو پن کا سب سے اچھا ڈھانچہ ہے۔ یہ میر سوز کی طرح فارسی اضافتوں سے اپنا دامن نہیں بچاتا۔ ان سے خیال کے ارتکاز اور اظہار کی بلاغت بہر حال لیتا ہے، مگر اسلوب کی سادگی، اور اس میں ابلاغ کی بھرپور صلاحیت اور اس کے ساتھ خیال کی تہوں تک رسائی کے لیے ہندوستانی ڈھانچے سے کام لیتا ہے۔ فانی نے میر سے صرف زبان نہیں سیکھی۔ انھوں نے لہجہ بھی سیکھا اور میر کی طرح طویل اور مختصر بحروں میں بھی کمالِ فن کا ثبوت دیا۔ غالب کا معاملہ اردو شاعری میں ایک پیغمبر نہیں مجدد کا سا ہے۔ انھیں اپنے دور کی ہموار اور بامحاورہ زبان کو اس لیے بدلنا پڑا کہ اس میں تخیل خلاق نہ رہا تھا۔ ہموار راستوں اور سیدھے سادے انسلاکات کو پیش کرنے پر قادر رہ گیا تھا۔ یہ جیتے جاگتے استعارے کے بجائے سوئے ہوئے استعارے سے کام چلاتا تھا۔ فانی نے غالب سے یہی گر سیکھا۔ فانی کا راستہ میر کا ہے، ہاں انھوں نے زادِ راہ غالب سے لیا ہے۔ غالب کی زمینوں میں فانی کی غزلیں ظاہر کرتی ہیں کہ بہر حال غالب کی دنیا میں فانی گئے گذرے نہیں ہیں۔ یہ شعر ملاحظہ کیجیے۔

نکوہش ہے سزا فریادیِ بیدادِ دلبر کی
مبادا خندۂ دنداں نما ہو صبح محشر کی

(غالب)

کیا جانیے کہ حشر ہو کیا صبح حشر کا
بیدار تیرے دیکھنے والے ہوئے تو ہیں

(فانی)

لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے ننگ و نام ہے
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں
(غالب)

بہلا نہ دل نہ تیرگیِ شامِ غم گئی
یہ جانتا تو آگ لگاتا نہ گھر کو میں
(فانی)

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولا برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا
(غالب)

تعمیرِ آشیاں کی ہوس کا ہے نام برق
جب میں نے کوئی شاخ چنی شاخ جل گئی
(فانی)

غزل بڑی کافر صنفِ سخن ہے۔ اس میں کامیابی انھیں شعرا کو ہوتی ہے جن کے یہاں دروں بینی ہے؛ جس میں باہر کے پیڑ سے اندر کا پیڑ اگا ہے، جس میں نظر کی کھڑکی کھلی ہونے کے باوجود دل کے آتش خانے کی آنچ تیز ہے جس میں تجربے نے واردات کو پگھلا کر اور تخیل کی مدد سے اُسے رنگ و آہنگ، تہ داری اور ندرت، تازہ کاری اور لالہ کاری عطا کر دی ہے اور اس کی وجہ سے الفاظ میں ایسے تیور آگئے ہیں کہ بات پیمبرانہ معلوم ہوتی ہے۔ فانیؔ کے فن میں قولِ محال، استعارہ، پیکر تراشی، الفاظ یا فقروں کی تکرار، زبان کی حیرت انگیز روانی (جو بڑے ریاض کا ثمرہ ہے) نمایاں ہیں۔ وہ آوازوں کا استعمال جانتے ہیں۔ طویل مصوتوں کی کثرت، نرم یا گونج پیدا کرنے والی اصوات، آواز میں نرمی کے ساتھ پڑھنے والے کو بہالے جانے کی صلاحیت، روزمرہ کی چاشنی سے واردات کو دلوں کی دھڑکن بنانے کی قدرت، ان کی خصوصیات ہیں۔ فانیؔ کے بہت سے معاصرین کے یہاں بھرتی یا حشو کا احساس ہوتا ہے، مگر فانیؔ کے یہاں کوئی لفظ بھی بیکار نہیں معلوم ہوتا۔ فانیؔ کے بعض اشعار اور بعض مصرعے ایسے بے تکلف اور رواں ہیں کہ ضرب المثل بن جانے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور ان میں ایسا جہانِ معنی آباد ہے کہ وہ زندگی کے مختلف مرحلوں پر یاد آکر اُن مرحلوں کو آسان اور گوارا بنا دیتے ہیں۔ اُن کے غم میں ایک ترفع محسوس ہوتا ہے، جو تزکیۂ نفس کا کام دیتا ہے۔

غزل کے رمز و ایما میں آج بھی بڑی گنجائش ہے۔ ہر پُرانے رمز کو نئی حقیقتوں کی جہت دی جا سکتی ہے۔ صرف فن کار کی نظر روایت کے پُورے سرمائے پر ہونی چاہیے، اور اس کے تجربے اور نظر میں انفرادیت ہونی چاہیے۔ یعنی یہ محسوس ہو کہ یہ نکتہ اس شاعر پر نازل ہوا ہے۔ قفس، آشیاں، ساقی، مے خانہ، صحرا، دیوانہ، گرداب، ساحل کو فرسودہ سمجھنے والوں کو میرا پُر خلوص مشورہ یہ ہے کہ وہ خواجہ منظور حسین کی وہ کتاب پڑھیں جو حال میں تحریک حریت و جہاد کے نام سے لاہور سے شائع ہوئی ہے۔ اس سے یہ واضح ہو جائے گا کہ اُن علامات میں بھی ہماری کئی صدیوں کی سماجی، تہذیبی، سیاسی اور نفسیاتی تاریخ محفوظ ہو گئی ہے۔ فانی کے اس شعر پر عندلیب شادانی نے شاید حقیقت نگاری کے فریب میں آکر اعتراض کیا تھا کہ اس سے جو تصویر ذہن میں آتی ہے وہ بڑی کراہیت کی حامل ہے۔

ہڈیاں ہیں کئی لپٹی ہوئی زنجیروں میں
لیے جاتے ہیں جنازہ ترے دیوانے کا

لیکن اگر بھگت سنگھ، اشفاق اللہ، رام پرشاد بسمل اور دوسرے شہیدانِ آزادی کا تصور کیا جائے تو یہ شعر اُن کی قُربانی اور اس کی عظمت و معنویت کی تصویر بن جاتا ہے۔
اب یہ اشعار دیکھیے اور ان کی معنویت پر غور کیجیے۔

فصل گل آئی یا اجل آئی کیوں در زنداں کھلتا ہے
کیا کوئی وحشی اور آپہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

منزلِ عشق پہ تنہا پہنچے کوئی تمنا ساتھ نہ تھی
تھک تھک کر اس راہ میں آخر اِک اِک ساتھی چھوٹ گیا

نظیر نامے کے ہنس نامے کی ساری روداد فانی نے اس شعر میں بیان کر دی ہے۔
یہ اشعار بھی توجہ طلب ہیں:۔

یہ کوچۂ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے
اِک خاک نشیں اُٹھا، اِک خاک نشیں آیا

تو نے دیکھے ہیں اے نسیم سحر
کچھ فدائی بھی شمع محفل کے

فانیؔ دوائے دردِ جگر زہر تو نہیں
کیوں ہاتھ کانپتا ہے مرے چارہ ساز کا

شعبدے ایسے آنکھوں کے کتنے ہم نے دیکھے ہیں
آنکھ کھلی تو دُنیا تھی، بند ہوئی افسانہ تھا

کیا موجودہ سیاست میں جو ستارے اُبھرتے ہیں اور غروب ہو جاتے ہیں اُن پر یہ لطیف اور معنی خیز تبصرہ نہیں ہے۔ غزل میں ہر سخن ماورائے سخن بھی ہوتا ہے۔ اس میں سطور ہی نہیں بین السطور کی بھی اہمیت ہے۔ فانیؔ کے یہاں ہر شے نظر آتی ہے نظر آئی ہوئی سی اور ہائے وہ دل کی آبادی پر دھوکا سا آبادی کا، اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ فانیؔ الفاظ کے بڑے اچھے نباض ہیں اس لیے ان کے یہاں پیوندکاری کا احساس نہیں ہوتا۔ اندرونی قوافی سے انھوں نے بڑا کام لیا ہے اور فضا آفرینی میں بھی انھیں کمال حاصل ہے۔

گم کردہ راہ ہوں قدمِ اولیں کے بعد
پھر راہبر مجھے نہ ملا راہبر کو میں

غم کے ٹہوکے کچھ ہوں بلا سے، آکے جگا تو جاتے ہیں
ہم ہیں مگر وہ نیند کے ماتے جاگتے ہی سو جاتے ہیں

سُن کے تیرا نام آنکھیں کھول دیتا تھا کوئی
آج تیرا نام لے کر کوئی غافل ہو گیا

سرِ درِ عقل و غمِ عشق کے دوراہے پر
بڑے بڑوں کے قدم ڈگمگا دیے تو نے

غزل متفرق اشعار کا گلدستہ ہوتی ہے جسے ردیف اور قافیے اور کبھی کبھی موڈ یا وحدتِ تاثر کے تاروں سے باندھا جاتا ہے۔ یہ بات تمام بڑے غزل گو شعرا کے یہاں ملے گی کہ ان کی پوری غزل مرصع نہیں ہے اس میں کچھ معمولی اشعار بھی ہوتے ہیں۔ شاید اس لیے کہ پھر حیرت ناک جلووں پر

نگاہ پڑتی ہے تو جم کر رہ جاتی ہے۔ پھر بھی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ حسب ذیل غزلیں جن کے صرف مطلعے یہاں دیے جا رہے ہیں، فانی کی نمایندہ غزلیں ہیں۔

تیرا نگاہِ شوق کوئی رازداں نہ تھا
آنکھوں کو ورنہ جلوہ جاناں کہاں نہ تھا

خود برق ہو اور طورِ تجلّی سے گذر جا
خود شعلہ بن اور وادیٔ سینا سے گذر جا

اک معمّا ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

شوق سے ناکامی کی بدولت کوچہ دل ہی چھوٹ گیا
ساری اُمیدیں خاک ہوئیں دل بیٹھ گیا جی چھوٹ گیا

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم
رہا یہ وہم کہ ہم ہیں سو وہ بھی کیا معلوم

آ ورنہ جانتا ہوں فریبِ نظر کو میں
دیکھوں اُلٹ کے پردۂ داغِ جگر کو میں

لُطف و کرم کے پُتلے ہو اب جور و ستم کا نام نہیں
دل پہ خُدا کی مار کہ پھر بھی چین نہیں آرام نہیں

دل وقفِ تپش ہے ہائے مگر وجہ تپش دل کوئی نہیں
بسمل ہوں مگر کیوں بسمل ہوں فریاد کہ قاتل کوئی نہیں

دیر میں یا حرم میں گذرے گی
عمر تیری ہی غم میں گذرے گی

اس کشمکشِ ہستی میں کوئی راحت نہ ملی جو غم نہ ہوئی
تدبیر کا حاصل کیا کہیے تقدیر کی گردش کم نہ ہوئی

بشر میں عکس موجوداتِ عالم ہم نے دیکھا ہے
وہ دریا ہے یہ قطرہ لیکن اس قطرے میں دریا ہے

دُنیا میری بلا جانے مہنگی ہے یا سستی ہے
موت ملے تو مُفت نہ لوں ہستی کی کیا ہستی ہے

جب پُرسشِ حال وہ فرماتے ہیں جانیے کیا ہو جاتا ہے
کچھ یوں بھی زباں نہیں کھلتی کچھ درد سوا ہو جاتا ہے

فانؔی کی ایک غزل کا موازنہ میں یگانہؔ کی ایک غزل سے کرنا چاہتا ہوں۔ اگرچہ فانؔی کی بحر مختلف ہے، مگر یہ یگانہ کی غزل پر کہی گئی ہے، اور دونوں کی انفرادیت، لہجے اور مذاق کو ظاہر کرتی ہے۔ یگانؔہ بھی فانؔی کی طرح زبان کے بہت اچھے نباض تھے اور بڑے فن کار لیکن صرف اس بناء پر کہ یگانؔہ کا لہجہ زیادہ پُراُمید ہے اور اُن کے تیور زیادہ کرخت ہیں، فانؔی کے لہجے کی گھلاوٹ، تاثیر اور نشتر کی طرح دل میں اُتر جانے کی صلاحیت کو نظر انداز کرنا قرینِ انصاف نہ ہوگا۔ یگانہ کی غزل کے چند اشعار یہ ہیں۔

کارگاہ ہستی کی نیستی ہی ہستی ہے
ایک سمت اُجڑتی ہے ایک سمت بستی ہے

کیا بتاؤں کیا ہیں ہوں، قدرت خدا ہوں میں
میری خود پرستی بھی عین حق پرستی ہے

خضرِ منزل اپنا ہوں، اپنی راہ چلتا ہوں
میرے حال پر دنیا کیا سمجھ کے ہنستی ہے
جستجوؤں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا
چال پر تو ظالم کی سادگی برستی ہے

فانیؔ کی غزل کے یہ شعر اپنی الگ دنیا رکھتے ہیں۔

دُنیا میری بلا جانے مہنگی ہے یا سستی ہے
موت ملے تو مفت نہ لوں، ہستی کی کیا ہستی ہے
آبادی بھی دیکھی ہے ویرانے بھی دیکھے ہیں
جو اُجڑے اور پھر نہ بسے دل وہ نرالی بستی ہے
جگ سونا ہے تیرے بغیر آنکھوں کا کیا حال ہوا
جب بھی دُنیا بستی تھی اب بھی دُنیا بستی ہے
آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ اُمڈا آتا ہے
دل پہ گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے
دل کا اُجڑنا سہل سہی بسنا سہل نہیں ظالم
بستی بسنا کھیل نہیں بستے بستے بستی ہے

فانیؔ شاعری کے مقصدی، اصلاحی، پیامی یا افادی نظریے کو تسلیم نہیں کرتے۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ وہ شاعری کی عظمت پر زور نہیں دیتے۔ آخر عمر میں انھوں نے حیدر آباد ریڈیو سے شعر و شاعری پر ایک تقریر نشر کی تھی جو ان کو سمجھنے کے لیے بہت مفید ہے۔ وہ شاعر کا مشن یہ سمجھتے ہیں "کہ وہ زندگی کے اسرار و رموز جو لوگوں کی نگاہوں سے پوشیدہ ہیں، اُن پر بے نقاب کردے۔" گویا وہ شاعری کو بصیرت یا عرفان کا ایک ذریعہ سمجھتے ہیں اور ان کے نزدیک یہی اتنا بڑا کام ہے کہ اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اُنھوں نے اس تقریر میں کہا تھا "میں نے شاعری کے افادی پہلو سے انکار کیا ہے۔ اس سے میری مُراد مادی افادیت ہے۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ حقیقی شعر عطیہ فطرت ہونے کے باوجود بیکار محض ہے۔ فطرت نے کوئی چیز بیکار نہیں خلق فرمائی۔ مقاصدِ وجود البتہ جُدا جُدا ہیں ایک نہیں۔ چنانچہ حقیقی شاعری کا بھی ایک مقصد ہے۔ حقیقی شعر اہلِ دُنیا کی آنکھوں سے خود ان کی نگاہوں کا حجاب اٹھانے کے لیے خلق کیا گیا ہے۔ جو لوگ دیکھتے ہیں مگر دیکھتے نہیں،

انھیں دیکھنے پر مجبور کر دینا اس کا مشن ہے۔ اہلِ دُنیا کے سامنے دُنیا کا وہ رُخ جو روشن ہے، مگر محسوس نہیں، جو حقیقی ہے مگر نمایاں نہیں، پیش کر دینا شعر کے فرائض میں سے ہے۔ یہ مقصد ظاہر ہے ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گا۔ اس میں کوئی ردّ و بدل ممکن نہیں۔ اس اعلیٰ مقصد پر جو فطرت کے عین منشا کے مطابق ہے، انقلاباتِ عالم کبھی اثر انداز نہیں ہوئے اور نہ ہو سکتے ہیں۔ حقیقی شاعری کبھی زمانے کے ساتھ نہیں بدلتی۔ ہاں زمانے کو کبھی کبھی بدل دیا کرتی ہے۔ (سب رس ریڈیو نمبر)

فانیؔ غزل کے شاعر تھے۔ وہ غزل کے اجمال کو نظم کی صراحت پر ترجیح دیتے تھے۔ اُن کی یہ رائے ظاہر ہے یک طرفہ ہے۔ وہ اقبالؔ کے قائل نہ تھے۔ اپنی دُنیا میں وہ اتنے سرشار اور مگن تھے کہ انھیں اس دُنیا سے نکل کر دوسری دُنیاؤں اور اُن کی کائنات کو سمجھنے اور ان کا اعتراف کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی تھی۔ مگر فانیؔ اور اقبالؔ میں اختلاف کے باوجود بعض باتیں مشترک ہیں۔ دونوں کے یہاں تصوف سے شغف ہے۔ اقبالؔ کے یہاں کشش بھی ہے اور گریز بھی۔ فانیؔ کے یہاں صرف کشش ہے۔ اقبالؔ بلندیوں کے شاعر ہیں۔ فانیؔ گہرائیوں کے۔ غالبؔ سے دونوں نے فن کا سبق لیا۔ دونوں وصل کے مقابلے میں فراق کے شاعر ہیں اور اس لیے یہ ضروری ہے کہ اس شاعر کے ساتھ بھی انصاف کریں اور اس کا حق اُسے دیں۔ جو یہ کہتا ہے۔

اک عمر پرستارِ شبِ ہجر رہا تھا　　اے زُلفِ سیہ ماتمِ فانیؔ میں بکھر جا

فانیؔ کا مطالعہ نہ صرف ادب کی ایک روایت کو سمجھنے کے لیے مُفید ہے بلکہ ایک تہذیب کے المیہ اور اس المیے کی آن بان اور اس کے رنگ و آہنگ کو سمجھنے کے لیے بھی اور غزل کے ایک نمائندہ فن کار کے مختصر سوت کو جاننے کے لیے بھی۔ بقول فراقؔ "فانیؔ کی زندگی گھائل زندگی ہی سہی لیکن ہے وہ بھی زندگی۔ جب وہ مستقبل کی زندگی کو آواز دے گی تو وہ زندگی بھی اس کی آواز پر آواز دے گی"۔

میرے نزدیک اپنے غزل گو معاصرین میں اقبالؔ، اور یگانہؔ کو چھوڑ کر فانیؔ سب سے بلند ہیں۔ حسرتؔ، اصغرؔ، جگرؔ، شادؔ، عزیزؔ، ثاقبؔ سب کو فانیؔ بہت پیچھے چھوڑ جاتے ہیں۔ یگانہؔ اور فانیؔ کا موازنہ بہت دلچسپ ہے۔ فانیؔ زندگی کے شہید ہیں، یگانہؔ غازی اور شہیدوں کے متعلق غالبؔ کا یہ ارشاد برحق ہے۔

اک خوں چکاں کفن میں بھی لاکھوں بناؤ ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حُور کی

حسرت شخصیت اور شاعری

ٹرلنگ نے کہا ہے کہ خلوص سے کھرا پن یا شخصیت کا استناد زیادہ بڑی چیز ہے آج کے پُرآشوب دور میں جبکہ شخصیت کا کھرا پن خاصا مجروح اور مضمحل ہوتا جاتا ہے حسرت کی شخصیت کے کھرے پن کی یاد ہمارے لیے ایک مشعل راہ ہے۔ حسرت کی شخصیت کے متعلق رشید احمد صدیقی کے ایک خاکے کا یہ اقتباس یہاں بے محل نہ ہوگا:

وہ کس قیامت کا یہ آدمی تھا، منتشر خیال نہیں منتشر عمل۔ جس بات کو اپنے نزدیک حق سمجھتا تھا اس کو بغیر تامل کے بغیر گھٹائے بڑھائے بغیر ہموار کیے، بغیر مصلحت یا موقع کا انتظار کیے، بے ضغطہ زبان، بغیر پلک جھپکائے مخاطب افلاطون ہو یا فرعون اس کے سامنے کہہ ڈالنا حسرت کے لیے معمولی بات تھی۔ یا اندر سچا محبت کرنے والا محبت کے گیت گانے والا اب کہاں سے آئے گا کسی سے نہ دبنے والا ہر شخص پر شفقت کرنے والا زبان کا نباض شاعروں کا والی غزل کا امام ادب کا خدمت گزار۔ کیسی سچی بات کسی نے کہی ہے کہ سیاست کوئلے کا کاروبار ہے جس میں سبھی کا منہ تھوڑا بہت کالا ہوتا ہے سوائے حسرت کے۔"

حسرت کو سب سے پہلے میں نے ۱۹۳۰ء میں انجمن حارث الشعر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ایک مشاعرہ میں دیکھا جس کی صدارت سرراس مسعود مرحوم کر رہے تھے۔ جو اُس وقت یونیورسٹی کے وائس چانسلر تھے، اُس مشاعرہ میں حسرت کے علاوہ اصغر گونڈوی اور حفیظ جالندھری بھی شریک تھے حسرت نے جو غزل پڑھی اس کا مقطع یہ ہے:

یہ لغزش تھی زبانِ مدعا کی

جب انہوں نے یہ شعر پڑھا جو ان کے خاص رنگ کا شعر ہے تو حفیظ جالندھری سے نہ رہا گیا اور بے ساختہ بول اٹھے واہ مولانا کیا شوخ شعر کہا ہے، حسرت نے کوئی جواب نہیں دیا مگر میں نے دیکھا کہ سامعین نے حفیظ کی یہ گستاخی پسند نہ کی۔ شعر یہ تھا:

ان آنکھوں میں ہے اب صبح شب وصل
نہ شوخی کی نہ گنجائش حیا کی

دوسرے سال جامعہ ملیہ کے مشاعرہ میں پھر حسرت کو سننے کا موقع ملا۔ اس وقت میں نے یہ بات خاص طور سے نوٹ کی کہ وہ ایک چھوٹی سی نوٹ بک میں مشاعرہ کے پسندیدہ اشعار ایک پنسل سے نوٹ کرتے جا رہے تھے۔ "انتخاب سخن" کا مرتب کسی وقت اپنے کام سے غافل نہ رہتا تھا۔

پھر غالباً ۱۹۴۳ء میں وہ ایک زبانی امتحان کے سلسلے میں علی گڑھ آئے اور ان سے بہت سی باتیں ہوئیں انہی باتوں میں انہوں نے کہا کہ ناسخ کا کلام ایک ریگستان ہے میں نے سات دفعہ اس ریگستان کو طے کیا ہے تاکہ اس کا انتخاب کر سکوں۔ اس سے میں اس قول کو صحیح سمجھتا ہوں کہ "اردو شعرا کا جتنا کلام ان کی نظر سے گزرا اس کا اتفاق شاید ہی کسی شاعر یا ادیب کو ہوا ہو"۔ اس موقع پر ان کی میزان شعر پر بھی خاصی بحث رہی جس میں انہوں نے آمد، آورد اور آورد آمد کے ذیل شاعروں کی درجہ بندی کی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تقسیم اور یہ درجہ بندی موجودہ تنقید کی رو سے قابل قبول نہیں ہے مگر دلچسپ ضرور ہے اور حسرت کے ذہن کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ انہوں نے آمد کے ذیل میں عارفانہ اور عاشقانہ اور پھر فاسقانہ شاعری کو رکھا ہے، آورد کے تحت ماہرانہ، ناقدانہ اور ضاحکانہ شاعری کو اور آمد آورد کے تحت شاعرانہ، واعظانہ اور باغیانہ شاعری کو۔ اس سلسلے میں ایک اور مزے کا واقعہ یاد آگیا۔

۱۹۴۳ء میں حیدرآباد میں اردو کانگریس کا شاندار اجلاس ہوا۔ اس میں ایک اجلاس ترقی پسند ادب پر بھی تھا جس کے صدر سجاد ظہیر تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب منٹو اور عصمت کی کہانیوں کی وجہ سے کچھ حلقوں میں ترقی پسندوں پر بڑی لے دے ہو رہی تھی، چنانچہ اپنے خطبہ میں

سجاد ظہیر نے خاص طور سے ادب میں عریانی کی مذمت کی اور پھر اجلاس میں عریانی کے خلاف ایک قرار داد بھی پیش ہوئی۔ جب کچھ لوگ عریانی کی مذمت میں تقریر کر چکے تو مولانا حسرت کھڑے ہوئے اور اپنی مخصوص مِن مِنی آواز میں کہا۔ میں اس قرار داد کی مخالفت کرتا ہوں۔ ادب میں عریانی جائز ہے ادیب پر اس قسم کی کوئی پابندی لگانا بالکل غلط ہے' ہاں فحاشی نہیں ہونی چاہیے۔ چنانچہ مولانا کی کی مخالفت کی وجہ سے قرار داد میں ترمیم کر دی گئی اور فحاشی کی مذمت کی گئی۔ اس مجمع میں صرف قاضی عبدالغفار نے مولانا کی حمایت کی تھی۔ مگر بالآخر مولانا کی ترمیم اتفاق رائے سے پاس ہوئی۔ جلسہ سے نکل کر سجاد ظہیر نے کہا "بڑے میاں بڑے بے ڈھب آدمی ہیں۔ کانگریس کے اجلاس میں برابر کھنڈت ڈالتے ہیں' یہاں بھی نہ چوکے"

لکھنؤ کے قیام کے زمانے میں مولانا سے کئی دفعہ ملاقات ہوئی۔ غالباً ۱۹۴۴ء میں مسلم لیگ کی صوبائی کونسل کا اجلاس قیصر باغ میں ہو رہا تھا۔ میں اور رشید صاحب نواب اسماعیل خان سے ملنے وہاں پہونچے۔ اجلاس اُسی وقت ختم ہوا تھا اور لوگوں میں مولانا حسرت کی تقریر پر اظہار خیال ہو رہا تھا۔ چودھری خلیق الزماں سے میں نے پوچھا کہ کیا قصہ ہے؟ برہمی اور بیزاری کے ساتھ فرمایا کہ مولانا حسرت ہر جگہ اپنا راگ الاپتے ہیں' سمجھوتے کی کوئی بات نہیں چلنے دیتے' مشکل یہ ہے کہ ان کی تقریر سے کئے کرائے پر پانی پھر جاتا ہے۔

اُسی زمانے میں میں نے مولانا سے پوچھا حضرت "انتخاب سخن" کا سیٹ اب بھی ملتا ہے؟ کہنے لگے میرے پاس چند سیٹ محفوظ ہیں کانپور آؤ تو دے دوں گا مگر اس کی قیمت ۵۰ روپے لیتے آنا۔ چنانچہ چند روز کے بعد میں کانپور میں ان کی قیام گاہ پر حاضر ہوا اطلاع کرائی تو مولانا نکلے اور مجھے اندر لے گئے جہاں ایک بان کی چارپائی پر کچھ کتابیں رکھی ہوئی تھیں اور ایک طرف ایک مختصر سا بستر لپٹا ہوا تھا۔ مولانا نے دوسرے کمرے سے انتخاب سخن کا سیٹ لاکر دیا اور میں نے قیمت ان کے حوالے کی۔ یہ سیٹ جس کی گیارہ جلدیں ہیں' شاہ حاتم سے لے کر حسرت کے دور کے تمام اہم شعرا کا انتخاب اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ ان میں سے بعض شعرا مثلاً مضطر خیرآبادی کے کلام کا انتخاب تو انہوں نے اس طرح کیا ہے کہ مضطر کو خبر بھی نہ ہوئی' وہ صرف دیوان دکھانے پر رضامند ہوئے تھے مولانا نے مطالعہ شروع کیا اور جب مضطر کسی کام سے اندر گئے تو انتخاب شروع کر دیا افسوس ہے کہ یہ سیٹ اب کمیاب ہی نہیں

نایاب ہے مجھے فخر ہے کہ میرے پاس موجود ہے۔

مولانا حسرت نے طالب علمی کے زمانے میں ہی شہرت حاصل کر لی تھی۔ انہوں نے ۱۹۰۳ء میں انجمن اردوئے معلیٰ کی بنیاد ڈالی اور اسی سال رسالہ "اردوئے معلیٰ" جاری ہوا۔ انجمن اردوئے معلیٰ نے کئی معرکے کے مشاعرے کئے جن میں اس زمانے کے مشاہیر بھی شریک ہوئے اور رسالہ اردوئے معلیٰ نے ہمارے کلاسیکی شعرا کے مطالعہ کے ساتھ سیاسی مسائل پر بھی بحث کا آغاز کیا۔ حسرت شروع سے صحت زبان کو بڑی اہمیت دیتے تھے اور اقبال کے ابتدائی کلام پر ان کی تنقیدیں دراصل اسی پس منظر میں دیکھنی چاہئیں۔ حسرت نے مرزا داغ اور مقدمۂ شعر و شاعری پر جو اعتراضات لئے تھے ان کی تہ میں بھی یہی کلاسیکی معیاروں کی پاسداری تھی۔ بیگم دہلی کی روح اور زبان لکھنؤ کی ہمواری اور شائستگی انہیں عزیز تھی۔ اردوئے معلیٰ نے ایک طرف ذہنی بساط پہ یک طرف تہذیبی بازیافت کی اور حاتم، مصحفی، قائم کی اہمیت کو از سر نو واضح کیا، دوسری طرف انہوں نے صحت زبان کے معیاروں پر اصرار کیا۔ حسرت کا زبان کا تصور ممکن ہے آج محدود کہا جائے مگر نئے خیالات نے زبان و بیان کی طرف سے جو بے پروائی پھیلا دی تھی اس کی روشنی میں آج اصرار سمجھ میں آتا ہے گو اس سے یکسر اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔

'اردوئے معلیٰ' کا دوسرا بڑا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے اعتدال پسندی اور لبرل ازم کے دور میں بائیں بازو کی سیاست کی علم برداری کی۔ حسرت کی سامراج دشمنی اور باری شعری روایات کی پاسداری پر ایم اے او کالج کے انگریز پرنسپل ان سے ناراض تھے۔ کہا جاتا ہے کہ انہوں نے کالج کے ہوسٹل میں خفیہ طور پر بعض تشدد پسندوں کو پناہ بھی دی تھی۔ بہر حال مصر کی سیاست پر ایک مضمون کی وجہ سے ۱۹۰۸ء میں اردوئے معلیٰ ضبط ہوا۔ مضمون غالباً اقبال احمد خان سہیل کا لکھا ہوا تھا مگر حسرت نے حکام کی باز پرس پر مضمون نگار کا نام بتانے سے انکار کر دیا تھا اس لئے ان پر مقدمہ چلایا گیا۔ اس زمانے میں حسرت تلک اور اربندو گھوش سے بہت متاثر تھے۔

حسرت کی خاصی زندگی قید و بند میں گزری مگر انہوں نے چکی کی مشقت کے ساتھ ساتھ مشق سخن بھی جاری رکھی۔ جب انہوں نے علی گڈھ میں سودیشی کپڑوں کی دکان کھولی تو شبلی نے کہا تھا تم آدمی ہو یا جن، پہلے شاعر تھے پھر پالیٹشین بنے اور اب بنیے ہو۔ حسرت مجری مذہبیت بزرگان دین سے عقیدت تصوف کی چاشنی کے ساتھ سیاست میں قومی نقطۂ نظر کے پرجوش حامی اور ہندوستان کی مکمل آزادی کے علمبردار تھے اور اپنے عقیدے کے لیے گاندھی جی ہوں یا جناح دونوں سے ٹکر لینے کے لئے

لیے تیار رہتے تھے ۱۹۲۵ء میں وہ پہلی کمیونسٹ کانفرنس کی مجلس استقبالیہ کے صدر تھے۔ ان کا کہنا یہ تھا کہ ہم ہر مذہب کے وجود کو تسلیم کرتے ہیں۔ ہمارے نزدیک لامذہبی بھی ایک مذہب ہے۔ حسرت کے متعلق ایک دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ جب انہوں نے پہلی بار حج کیا تھا تو جبل احد پر ایک چلہ اس غرض سے کھینچا تھا کہ انگریزوں کی حکومت کا خاتمہ ہو جائے۔ وہ گاندھی جی کی طرح عدم تشدد کو بطور اصول لازم قرار نہیں دیتے تھے ضرورت و مصلحت کی بنا پر جائز سمجھتے تھے۔ وہ کمیونسٹوں سے قریب ہونے کے باوجود غالباً "کمیونسٹ پارٹی" کے ممبر کبھی نہیں رہے کانگریس سے بیزار ہو کر مسلم لیگ میں شامل ہوئے اور پاکستان کی قرارداد کی حمایت بھی کی اگرچہ ان کی اپنی اسکیم ہندوستان کو پانچ آزاد ریاستوں میں تقسیم کرنے کی تھی جس میں حیدرآباد کو ایک علیحدہ ریاست بنانے کا منصوبہ تھا۔ غرض حسرت ساری عمر ایک مثالی آزاد رہے اس لیے کہ انہوں نے وہی کیا جسے وہ سچ سمجھتے تھے ان کا جذبۂ آزادی، عوام کی فلاح و بہبود کے لیے ان کا جوش، گہری مذہبیت کے ساتھ کمیونزم سے ہمدردی، پیری مریدی تک میں اعتقاد، ان کی سادگی ان کی درویشانہ وضع زندگی، ان کی غیر معمولی اعصابی توانائی اور ان سب کے ساتھ ان کا ذوق سفر اور ان کی حسن پرستی اور پاکبازی۔ یہ سب چیزیں انہیں ایک عجوبۂ روزگار ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔ مجھے وہ ایک مکمل عاشق کے روپ میں نظر آتے ہیں اور عاشق سے آپ اتفاق کریں یا نہ کریں اس کا احترام تو بہرحال کرنا ہی پڑتا ہے۔

حسرت کی شخصیت کے بظاہر متضاد مگر دراصل ایک ہی بساط کے مختلف نقش و نگار کو سمجھنے کے لیے ان کے چند اشعار کا مطالعہ ضروری ہے۔ شعر کچھ تو وہ ہوتے ہیں جو شاعری کی خصوصیات کو آشکار کرتے ہیں اور کچھ وہ جو شاعر کی۔ اس قسم کے شعر لازمی طور پر اچھے شعر نہیں ہوتے مگر اس لیے اہم ہوتے ہیں کہ ان کی نوعیت اعترافی CONFESSIONAL ہوتی ہے اور بہرحال اعترافی شاعری کا بھی شاعری میں ایک درجہ ہے۔ اب ان اشعار کو ذہن میں رکھیے۔

درویشی و انقلاب مسلک ہے میرا — صوفی مومن ہوں اشتراکی مسلم
عشق بتاں سراج طریق وفا بنا — حق الیقین تک آئے ہیں عین الیقین سے ہم
پڑھیے اس کے سوا نہ کوئی سبق — خدمت خلق و عشق حضرت حق
مسلک عشق ہے پرستش حسن — ہم نہیں جانتے عذاب و ثواب

دیارِ عشق میں ماتم بپا ہے مرگِ حسرت پر — وہ وضعِ پارسا اسکی وہ عشقِ پاکباز اسکا

تو نے حسرت کی عیاں تہذیبِ رسمِ عاشقی — تجھ سے پہلے اعتبارِ شانِ رسوائی نہ تھا

اگر آپ میرے اس خیال کو تسلیم کرلیں کہ حسرت مکمل عاشق ہیں تو پھر حسرت کی شاعری کی بنیادی خصوصیت تک آپ کی رسائی ہو جائے گی۔ یہاں میں ایک غلط فہمی کو دور کرنا چاہتا ہوں جو حسرت کے ایک شعر کا غلط مطلب نکالنے سے پیدا ہوئی ہے شعر یہ ہے:

غالب و مصحفی و میر و نسیم و مومن — طبعِ حسرت نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

حسرت نے یہاں فیض یا استفادے کا ذکر کیا ہے اس کے یہ معنی ہرگز نہیں لینے چاہئیں کہ حسرت کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہے جو کچھ ہے وہ ان استادوں کا چربہ ہے۔ حسرت کے مخصوص رنگ و آہنگ کو سمجھنے کے لیے میرے نزدیک ان غزلوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ جن کے مطلع یہ ہیں:

حسنِ بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا — کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا

تجھ کو پاس وفا ذرا نہ ہوا — ہم سے پھر بھی ترا گلا نہ ہوا

روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام — دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام

خوبرویوں سے یاریاں نہ گئیں — دل کی بے اختیاریاں نہ گئیں

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں — الٰہی ترکِ الفت پر وہ کیونکر یاد آتے ہیں

وصل کی بنتی ہیں ان باتوں سے تدبیریں کہیں — آرزوؤں سے پھرا کرتی ہیں تقدیریں کہیں

نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے — وہ اپنی خوبیٔ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے

دل میں کیا کیا ہوس دید بڑھائی نہ گئی — روبرو ان کے مگر آنکھ اٹھائی نہ گئی

تاثیرِ برقِ حسن جو ان کے سخن میں تھی — اک لرزشِ خفی مرے سارے بدن میں تھی

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے — ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانا یاد ہے

زمانِ فصلِ گل آیا نسیمِ مشکبار آئی — دلوں کو مژدہ ہو پھر جوشِ مستی کی بہار آئی

اپنا سا شوق اوروں میں لائیں کہاں سے ہم — گھبرا گئے ہیں بے دلیٔ ہمرہاں سے ہم

حسرت کے عشق کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ یہ آزار نہیں ہے یہ راحتِ جان و نشاطِ روح ہے۔ حسرت کے عشق کی اس خصوصیت کے ثبوت میں ان کا یہ شعر پیش کیا جا سکتا ہے۔

سب سے منہ موڑ کے دنیا میں تری پائے ہم
اس میں اک شانِ فراغت بھی ہے راحت کے سوا

اس عشق میں ایک معصوم سپردگی ایک دل کش والہانہ پن، ایک روح پرور کیفیت ہے جو ایک رومانی احساس رکھتی ہے مگر اس کی رومانیت میں تخیل کی تازہ کاری اور رنگ کاری نے ایک سدا بہار چمن کھلا دیا ہے۔ اس رومانیت میں بلاشبہ ایک اکہرا پن اور ایک ہلکا پن بھی ہے۔ یہ تہہ دار نہیں ہے اور نہ پیچیدہ ہے مگر جو کچھ ہے وہ تخیل، تجربے، جذبے اور حسن بیان کا بڑا دل کش حلوا ہے عشقیہ شاعری ہماری ہی نہیں دنیا کی شاعری کا ایک بہت بڑا عنصر ہے اور لطف یہ ہے کہ اچھی عشقیہ شاعری صرف عشقیہ ہی نہیں کچھ اور بھی ہوتی ہے۔ شاید کیٹس نے کہا تھا "تو ہمیشہ محبت کرے گا اور وہ یعنی محبوب ہمیشہ دل کش رہے گی FOR EVER WILL THOU LOVE AND SHE BE FAIR آرنلڈ نے اسے ان اشعار کی مثال میں پیش کیا ہے جو ذہن پر غیر معمولی نقش چھوڑ جاتے ہیں۔ اس کی واقعاتی صداقت کون تسلیم کرے گا، مگر اس کی جذباتی اور کیفیاتی صداقت سے کون کافر انکار کر سکتا ہے حسرت نے میرے نزدیک اس موضوع پر زیادہ اچھی بات کہی ہے۔

ترے حسن کا دور دوراں رہے گا	نہ میرا یہ جوشِ تمنا رہے گا
مگر سالہا سال بعد فنا بھی	زمانے میں دونوں کا چرچا رہیگا

یعنی جمال اور احساس جمال غیر فانی ہیں اور وقت پر حکمراں ہیں۔ آج جبکہ زندگی زیادہ پیچیدہ ہو گئی ہے اور واقعات و حالات ہوش ربا تیزی کے ساتھ بدل رہے ہیں کسی خیال کی پرستش کسی نصب العین کی آرزو کسی قدر کی جستجو کسی جنوں کا سودا مشکل ہو گیا ہے مگر اس کی عظمت اور اہمیت اور خصوصیت سے اب بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ پھر زندگی پر یک رنگی یا یک مشربی کا فسوں طاری ہے اور فیشن یا فارمولے کے طلسم سے رہائی آسان نہیں ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ ہم شاعری کے جلوۂ صد رنگ کو پہنچانیں۔ حسن کاری کے جو بھی آداب آج مقبول ہوں ہم سارے آداب کا عرفان حاصل کریں۔ فن کے متعلق کروچے نے کہا ہے کہ یہ دستاویز نہیں یادگار ہے MONUMENT نہیں DOCUMENT ہے تاج محل بھی ایک MONUMENT ہے اور عشقیہ شاعری بھی حسن خیال اور احساس لطف کی ایک یادگار ہے۔ اس عشقیہ شاعری میں بیان واقعہ کی اہمیت نہیں۔ حسن بیان کی اہمیت ہے۔

معاملہ بندی کی اہمیت نہیں۔ تجربے کے بڑھتے اور پھیلتے ہوئے دائروں کی اہمیت ہے جن کا سراغ کسی کنائے، کسی اشارے، کسی شگفتہ ترکیب، کسی کلیدی لفظ، گنجینۂ معنی کے کسی طلسم سے ہوتا ہے۔ عشقیہ شاعری سارے حیات کی شاعری ہے۔ اس میں باصرہ، شامہ، لامسہ، سامعہ اور ذائقہ سبھی کا فیضان ہوتا ہے۔ حسرت کی عشقیہ شاعری میں اُن کی جلوہ گری دیکھیے:۔

رونقِ پیرہن ہوئی خوبیٔ جسمِ نازنیں اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرحداری کا طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

خود بخود بوئے یار پھیل گئی کوئی منت کشِ صبا نہ ہوا

خبر اس بے خبر کی لا دیتی تجھ سے اتنا بھی اے صبا نہ ہوا

لایا ہے دل پر کتنی خرابی اے یار تیرا حسنِ شرابی

پیراہن اس کا ہے سادہ رنگیں یا عکس مے سے شیشہ گلابی

بسی ہوئی ہے جو آنکھوں میں شوخیوں کی بہار
اُنہیں شرم انہیں کیوں سکھائی جاتی ہے

تاثیرِ برقِ حسن جو اُن کے سخن میں تھی اک لرزشِ خفی مرے سارے بدن میں تھی

محتاجِ بوئے عطر نہ تھا جسمِ نازنیں خوشبوئے دلبری تھی جو اُن کے بدن میں تھی

اہلِ نظر کی جان ہے جس چیز پہ نثار اک بات اُن میں اور بھی کچھ ہے ورائے ناز

اُس گیسوئے پُر خم کی اڑا لائی ہے نکہت آوارگیٔ بادِ صبا میرے لیے ہے

تری محفل سے ہم آئے مگر باحالِ زار آئے تماشا کامیاب آیا تمنا بیقرار آئی

ہو کے نادم وہ بیٹھے ہیں خاموش صلح میں شان ہے لڑائی کی

دلِ پُر شوق میں آئی کرمِ یار کی یاد کہ چمن میں قدمِ بادِ بہاری آیا

روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام

اللہ ری جسمِ یار کی خوبی کہ خود بخود رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

اگر اس رنگ کا تجزیہ کیا جائے تو بلاشبہ اس میں مصحفی کی شاعری کی جھلک ملتی ہے مگر میرے نزدیک حسرت کے یہاں یہ رنگ زیادہ چوکھا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ حسرت کے دل کی انگیٹھی اپنی پوری

حرارت الفاظ میں منتقل کرتی ہے۔ الفاظ میں احساس منتقل کرنے کا یہ گر حسرت نے غالب سے لیا ہے۔ اور سید عبداللہ کا یہ کہنا میرے نزدیک بالکل درست ہے کہ حسرت کے بیان میں سب سے زیادہ رس، دلکش عنصر ان کی شیریں، ملایم اور شوق انگیز تراکیب کا ہے۔ بلاشبہ غالب کی ترکیب زیادہ تہہ داری رکھتی ہیں اور ان میں الفاظ کا جدلیاتی استعمال زیادہ ہوا ہے۔ حسرت کا حسن شرابی مست کرتا ہے۔ غالب کے اندیشہ ہائے دور دراز میں خیال کی کئی لہریں ہیں۔ مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم حسرت کی ایسی ترکیبوں کی سادگی میں پرکاری کو نظر انداز کر دیں۔ التفات دل نواز، حجاب بہ رساز، سرگرم خود آرائی۔ سحر کاری رنگ حیا۔ جان حیا سازندہ پشیمانی۔ سرفراز رسوائی۔ حسن تازہ کار۔ لطف دبستانِ تمنا، عشق فراوان تمنا، شیوہ پرسش پنہاں، لرزش خفی نگہ سحر فن، عیش گداز دل، جذبات ذوق خیز، فتنہ ہر پیر و جوان، چراغ رہگذار باد، جیسی خیال انگیز اور شگفتہ تراکیب حسرت کے کلام میں بکثرت مل جائیں گی۔

یہاں یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ غالب کی نادر ترکیب کے باوجود غزل کا فن تغزل کے آداب کے مطابق تراکیب کی کثرت پسند نہیں کرتا۔ نہ فکر کی گرانباری۔ ایسے فکر کے مہر درخشاں کے مقابلے میں خیال کی لطیف چاندنی اور جذبے میں شراب کہنہ کی تاثیر عزیز ہے۔ اصغر کے الفاظ میں وہ موج زندگی جو حسن ہے بتوں میں جو مستی شراب میں۔ حسرت نے اس راز کو سمجھ لیا تھا۔ پھر حسرت غزل کی روایت کے عارف ہونے کی وجہ سے ذات کو کائنات اور نفس کو اقلیم خیال بنانے پر بھی قدرت رکھتے ہیں۔ ان کی بدقسمتی یہ تھی کہ ان کا دور مشاعروں کا دور تھا اور دیوان میں تمام حروف تہجی کے لحاظ سے ردیفوں کا۔ اس لیے ان کے تقریباً سات ہزار اشعار میں بہت سے قدرت بیان یا کاریگری کی نذر ہو گئے۔ مگر کلام کا قابل لحاظ حصہ حالی کے حیرت ناک جلووں کے معیار پر پورا اترتا ہے اور غزل کی حدیث دلبری زندگی کے مختلف مرحلوں پر رمز زندگی بن کر سامنے آتی ہے۔ اس سلسلے میں یہ چند مثالیں غالباً وضاحت کے لیے کافی ہوں گی:

ہے ایک در پیر مغاں تک تو رسائی — ہم بادہ پرستوں کا کہاں اور ٹھکانا

پیہم دیا پیالہ مے برملا دیا — ساقی نے التفات کا دریا بہا دیا

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد — جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

ہوئیں ناکامیاں، بدنامیاں، رسوائیاں کیا کیا — نہ چھوٹی تم سے لیکن کوئے جاناں کی ہواداری

غم آرزو کا حسرت سبب اور کیا بتاؤں — مری ہمتوں کی پستی، مرے شوق کی بلندی

انکار اور اک جرعے سے بھی انکار — ساقی یہ تری کم نگہی یاد رہے گی

اپنا سا شوق اوروں میں لائیں کہاں سے ہم — گھبرا گئے ہیں بیدلی ہمرہاں سے ہم

گلشن میں نہ دل بلبل ناکام لگائے — ہر ہاں یہیں صیاد بھی ہے دام لگائے

اک خلش ہوتی ہے محسوس رگ جاں کے قریب — آن پہنچے ہیں مگر منزل جاناں کے قریب

تری محفل سے ہم آئے مگر با حال زار آئے — تماشا کامیاب آیا، تمنا بے قرار آئی

رعنائی خیال کو ٹھہرا دیا گناہ — زاہد بھی کس قدر ہے مذاق سخن سے دور

حسرت کی رومانیت محض پرواز خیال نہیں ہے، ایک مزاج، ایک طرز زندگی ہے۔ حسرت نے اسے ہر حال میں برتا ہے۔ اس کی وجہ سے آج ان کے اس تصور عشق پر کچھ اہل ہوس کتنی ہی خندہ زنی کریں۔ مگر اس میں جو بلندی، تہذیب، رسم عاشقی کی جلوہ گری اور اس قسمت پر شکر گذاری کا جو احساس ہے اس کی وجہ سے ان کی قدر و قیمت مسلم ہے۔

اس نازنین سے ہم کو جتنے گزند پہنچے — سب دل پذیر پہنچے، سب دل پسند پہنچے

نگاہ یار جسے آشنائے راز کرے — وہ اپنی خوبی قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے

ہوئیں ناکامیاں، بربادیاں، رسوائیاں کیا کیا — نہ چھوٹی ہم سے لیکن کوئے جاناں کی ہواداری

آرزو تیری برقرار رہے — دل کا کیا ہے رہا رہا نہ رہا

دل پر شوق میں آئی کرم یار کی یاد — کہ چمن میں قدم باد بہاری آیا

عاشقو ہجر سے نہ ہو بیزار — غم جاناں کا احترام کرو

میرا ایک شعر ہے:

حسن کے چہرہ کی یا جسم کے جادو کی ہے بات
کوئی بھولے سے بھی لیتا نہیں اب پیار کا نام

حسرت کا کلام پیار کی ایک رنگین، صحت مند، کیف آور، جاندار، طرحدار اور جسم سے روح تک سفر کی ایک ایسی یادگار ہے جس سے اردو غزل میں لطیف واقعیت آئی۔ میرے نزدیک حسرت کے ہاتھوں غزل

کے احیا کے یہی معنی ہیں۔ انہوں نے ایک پوری نسل کو متاثر کیا ہے اور اس سلسلے میں فانیؔ اور جگرؔ کا تو خاص طور سے نام لیا جا سکتا ہے۔ حسرتؔ کی شخصیت کے کھرے پن نے اُن کی شاعری کو ایک ایسی شیریں حکایت بنا دیا ہے جسے آج کے تلخیٔ کام و دہن کے دور میں یاد رکھنا ہر لحاظ سے ضروری ہے۔ زندگی کی طرح ادب بھی ایک بت ہزار شیوہ ہے اور اس کی ہر ادا کا عرفان اور ہر رنگ کی پہچان ضروری ہے۔ بقول اصغرؔ

میری نگاہ نے جھک جھک کے کر دیے سجدے
جہاں جہاں سے تقاضائے حسن یار ہوا

حسرت کی عشقیہ شاعری — میری نظر میں

حسرت کی شاعری کی قدر و قیمت کو پرکھتے وقت ان کے ان اشعار کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے:

شعر دراصل ہیں وہی حسرت
سنتے ہی دل میں جو اُتر جائیں

غالب و مصحفی و میر و نسیم و مومن
طبع حسرت نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

ہے زبانِ لکھنؤ میں رنگِ دہلی کی نمود
تجھ سے حسرت نام روشن شاعری کا ہو گیا

رکھتے ہیں عاشقانِ حُسنِ سُخن
لکھنوی سے نہ دہلوی سے غرض

تو نے حسرت کی عیاں تہذیبِ رسمِ عاشقی
تجھ سے پہلے اعتبارِ شانِ رسوائی نہ تھا

دیارِ عشق میں ماتم بپا ہے مرگِ حسرت پر
وہ وضعِ پارسا اس کی وہ عشقِ پاکباز اس کا

گویا حسرت اپنے اشعار کے سریع التاثیر ہونے، غزل کے استادوں اور اماموں سے فیض یاب ہونے، رنگ دہلی کو ترجیح دیتے ہوئے اور عام طور پر زبان لکھنؤ کی پیروی کرتے ہوئے، دہلوی اور لکھنوی کے خانوں میں مقید نہ ہونے، تہذیب رسم عاشقی عیاں کرنے اور وضع پارسا کے ساتھ عشق پاکباز نبھانے پر اصرار کرتے ہیں۔ حسرت نے اردو شاعری کے بہت بڑے سرمایے کا مطالعہ کیا تھا اور اپنے بہت سے ہم عصروں سے زیادہ گہرائی سے کیا تھا۔ خود انھوں نے مجھ سے کہا تھا کہ انھوں نے ناسخ کا انتخاب کرنے کے لیے ان کے کلام کا سات دفعہ مطالعہ کیا تھا۔ تذکرۃ الشعرا اور انتخاب سخن ان کے اس مطالعے کا بیّن ثبوت ہیں۔ ایک سو آٹھ شعرا کا تذکرہ انھوں نے خود لکھا، کچھ تذکرے دوسروں سے لکھوائے، پھر گیارہ جلدوں میں انتخاب سخن کے نام سے شعرا کا انتخاب شائع کیا جو ان کے ذوق اور نظر دونوں کی گواہی دیتا ہے۔ انھوں نے اپنے تذکروں اور انتخابات کے ذریعے سے ہمارے کلاسیکی شعرا اور بہت سے اہم ہم عصر شعرا کی قدر شناسی کا ایک قابل قدر معیار قایم کیا اور حاتم، مصحفی، جرأت کے متعلق ہمارے رویے کو متعین کرنے میں مدد دی۔ شاعری، تصوف اور سیاست اُن کی شخصیت کے تین بنیادی پہلو ہیں۔ شاعری ان کا ذخیرۂ شوق ہے۔ چکی کی مشقت میں بھی مشق سخن جاری رہتی ہے۔ مزاج کے اعتبار سے وہ صوفی ہیں وہ ہر جگہ خلوص کی تلاش کرتے ہیں، کفر و اسلام کے ظاہری ڈھانچوں سے چنداں غرض نہیں رکھتے۔ وہ لامذہبیت کو بھی بشرطیکہ اس میں خلوص ہو، ایک مذہب سمجھتے ہیں۔ شری کرشن کی بزرگی کے بھی قائل ہیں اور پیران طریقت کے فیضان کے بھی شاعری میں ایک رومانی لے ان کے یہاں ملتی ہے مگر دراصل وہ ذہن کے اعتبار سے تو کلاسیکی ہیں۔ سیاست اس بندۂ آزاد کے آیڈیلزم یا آدرش پرستی کو ظاہر کرتی ہے جس نے انھیں ہمیشہ ہجوم میں تنہا رکھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ صوفی ہونے کے باوجود ان کی صوفیانہ شاعری نہ زیادہ بلندی رکھتی ہے نہ گہرائی۔ اسی طرح باغی ہونے کے باوجود ان کی باغیانہ شاعری زیادہ تر منظوم بیان ہے۔ لے دے کر ہمارے نزدیک ان کی عشقیہ شاعری اور اُستادی یعنی فن شاعری کے متعلق ان کے ارشادات کی اہمیت رہ جاتی ہے یا ان کی شخصیت کی کج کلاہی، ان کی مجاہدانہ روش، ان کی قلندرانہ بے نیازی اور ان کی رشیوں کی سی سادگی اور وضعداری کی، جس کا مظہر یہ شعر ہے:

سب سے منھ موڑ کے راضی ہیں تری یاد سے ہم
اس میں اک شان فراغت بھی ہے راحت کے سوا

حسرت کے دواوین کا سرمایہ تقریباً چھ ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ میر کے چھ دیوانوں کا مطالعہ

کرنے کے بعد یہ احساس ہوتا ہے کہ ان کا بہترین سرمایہ پہلے دو دیوانوں میں ہے۔ اگرچہ اچھے اشعار بعد میں بھی ملتے ہیں مگر ان کی تعداد بتدریج کم ہوتی جاتی ہے۔ کچھ ایسا ہی احساس حسرت کے کلام کا مطالعہ کرنے کے بعد ہوتا ہے۔ حسرت کا ۱۹۲۰ء تک کا کلام ان کی شاعری کے شباب کی نشاندہی کرتا ہے۔ بعد میں اس میں ایک انحطاط محسوس ہوتا ہے۔ میرے نزدیک اس کی دو وجہیں ہیں۔ پہلی وجہ یہ ہے کہ حسرت کی عشقیہ شاعری واردات قلبیہ کی شاعری ہے۔ فکری بلندی یا تنوع نہیں رکھتی۔ واردات قلبیہ کی مصوری میں وہ بلاشبہ نہایت کامیاب ہیں خصوصاً اقتباسی اسلوب میں۔ یہ ان کے مزاج کو نشاط عشق سے زیادہ مناسبت ہے۔ اُس غم کی آنچ سے نہیں جو ہڈیوں تک کو گلا دیتی ہے اور جس سے ہم میر کے یہاں آشنا ہوتے ہیں۔ واردات قلبیہ کی اس مصوری میں ان کے یہاں نفسیاتی گہرائی بھی ملتی ہے اور وہ اکثر متضاد کیفیتوں کو ایک شعر میں سمو لیتے ہیں جیسے ان اشعار میں:

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

آہ وہ یاد کہ جس یاد کو ہو کر مجبور
دل مایوس نے مدت سے بھلا رکھا ہے

پوشیدہ سکون یاس میں ہے
اک محشر اضطراب خاموش

میری محرومیوں کی حد نہ رہی
تیرے احسان بے شمار ہوئے

اک رنگ التفات بھی اس بے رخی میں تھا
اک سادگی بھی اس نگہ سحر فن میں تھی

دوسری وجہ یہ ہے کہ حسرت کے دور میں مشاعروں کی طرحوں پر شعر کہنے یا اساتذہ کی زمینوں میں طبع آزمائی کرنے کا رواج عام تھا۔ مشاعروں کی ادبی اہمیت مسلّم، مگر مشاعروں میں مقبول ہونے والی شاعری میں زبان کی صفائی، قافیے کا منھ سے بولنا، ردیف کا مزا دینا، خیال کا خط مستقیم میں ہونا تا کہ سننے والوں کا ذہن فوراً اسے قبول کرے۔ محاورے کی برجستگی، غرض مضمون کی تازگی کے بجائے زبان کے لطف کی زیادہ اہمیت تھی۔ پھر اکثر استادان فن کسی نہ کسی رنگ کی پابندی ضروری سمجھتے تھے۔ فن شاعری کو یقیناً مشاعروں کی وجہ سے فائدہ پہنچا اور بات کہنے کے ڈھنگ ہاتھ آئے مگر شعریت اور انفرادیت، اپنی چنگاری کی پرورش، اپنے من کی موج اور اپنے فکر کی پرواز کو اتنا سازگار ماحول نہ ملا۔ حسرت کے دیوانوں کا مطالعہ کیجیے تو خاصی تعداد ایسی غزلوں کی ملتی ہے جو مشاعروں کی طرحوں پر کہی گئی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اس زمانے میں زبان کا ایک بُت بن گیا تھا۔ اس بت پرستی کے خلاف غالب نے سب سے پہلے بغاوت کی اور بعد میں اقبال نے۔ حسرت نے اقبال کی زبان پر اردوے معلی میں جو اعتراضات کیے تھے ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ حسرت کے نزدیک شعریت وہی تھی جو زبان کے ایک خاص سانچے میں جلوہ گر ہو۔ اس آبگینے کی حسرت کو زیادہ پروا نہ تھی جو تندیِ صہبا سے پگھل جاتا ہے اور جس کے ذریعے سے بالآخر شاعر الفاظ پر فتح حاصل کر کے لفظ کو زبان اور کائنات بنا دیتا ہے۔ حسرت غزل کی زبان کے نباض ضرور تھے مگر شاعری صرف غزل میں محدود نہیں ہے۔ حسرت عشقیہ شاعری کی زبان کے آداب سے واقف تھے مگر بڑی شاعری صرف عشقیہ نہیں ہوتی۔ گو عشقیہ شاعری کی اہمیت اور قدر و منزلت مسلّم ہے۔ اگر اس بات کو بھی ذہن میں رکھا جائے کہ غالب نے کس طرح غزل کو حدیث دلبری کے بجائے صحیفۂ کائنات بنایا اور اقبال نے اسے کس طرح صحیفۂ انسانیت کا درجہ عطا کیا تو اس سے حسرت کی تہذیب رسم عاشقی اور ان کی جوے نغمہ خواں کی تحقیر نہیں ہوتی صرف اس کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے۔

یہ جوے نغمہ خواں کیا ہے؟ اس کی معنویت کتنی ہے۔ اس کے نشاط، احتراز، کیفیت، دلنشینی، اور تاثیر کے متعلق کیا کہا جا سکتا ہے؟ پہلی بات تو یہ ہے کہ حسرت کا دائرہ محدود ہے مگر اپنے دائرے میں وہ ہر لحاظ سے کامیاب ہیں۔ حسن کی مصوری، عشق کی واردات، رنگ و نور کی بارش، جذبات کا تلاطم (اگرچہ یہ جذبات عنفوان شباب کے زیادہ ہیں) شوق کی بے تابیاں، نگاہ یار کی حشر سامانیاں، ہجر کی کاہشیں اور وصل کے معاملات، حسرت کے یہاں اس لیے بہار صد گلستاں رکھتے ہیں کہ حسرت سچے عاشق بھی ہیں اور کھرے عاشق بھی۔ اس لحاظ سے وہ میر سے قریب ہیں اور غالب سے الگ

غالب سپردگی کے قائل نہیں، میر ہیں اور حسرت بھی۔ مگر میر کی طرح حسرت کی روح زخمی نہیں ہے یہ حسن کے جلووں سے سرشار ہے۔ اس سرشاری میں ان کے سیاسی مسلک کی بلندی اور ان کے صوفیانہ مزاج کی یا عارفانہ ذوق کی چاشنی بھی ہے۔ پھر میر کے یہاں حسرت سے زیادہ تنوع ہے اور غالب کے یہاں میر سے زیادہ رنگا رنگی اور جامعیت۔ حسرت کی عشقیہ شاعری میں مومن کا ترقی یافتہ رنگ ملتا ہے اور اس میں مصحفی کی احساسی شاعری کا بھی نمایاں حصہ ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ حسرت مصحفی اور مومن سے سب سے زیادہ قریب ہیں مگر مصحفی کی طرح ہر رنگ میں کہنے اور مومن کی سی ناہمواری اور اغلاط سے بڑی حد تک بلند ہیں۔ حسرت کے بہترین اشعار یا تو حسن کی مصوری سے متعلق ہیں یا عشق کی واردات سے یا غالب کی تراکیب کے سہارے سے اشارت اور ادا سے۔ میرے نزدیک حسرت کی غزل کی ایک اور خصوصیت یہ بھی ہے کہ غزل کی ریزہ خیالی کے باوجود ان کے یہاں ایک طرح کی وحدت ملتی ہے اور موڈ یا کیفیت کی وحدت تو اکثر غزلوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ مسلسل غزلوں اور قطعہ بند اشعار کی تعداد بھی خاصی ہے۔ مخصوص ردیفوں کے ذریعے سے ایک مخصوص فضا کا بھی التزام ہے۔ ان کی چند نمایندہ غزلوں کے مطلعے یہ ہیں:

نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے
وہ اپنی خوبیِ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے

تاثیرِ برقِ حسن جو اُن کے سخن میں تھی
اک لرزشِ خفی مرے سارے بدن میں تھی

روشن جمالِ یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام

وصل کی بنتی ہیں ان باتوں سے تدبیریں کہیں
آرزوؤں سے پھرا کرتی ہیں تقدیریں کہیں

لایا ہے دل پر کتنی خرابی
اے یار ترا حسنِ شرابی

توڑ کر عہدِ کرم نا آشنا ہو جایئے
بندہ پرور جایئے اچھا خفا ہو جایئے

زمانِ فصلِ گُل آیا نسیمِ مشکبار آئی
دلوں کو مژدہ ہو پھر جوشِ مستی کی بہار آئی

طلب عادت نہیں اہلِ رضا کی
یہ لغزش تھی زبانِ مدعا کی

یاد ہیں سارے وہ عیشِ بافراغت کے مزے
دل ابھی بھولا نہیں آغازِ الفت کے مزے

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے
ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

حسرت کا کوئی دیوان ضخیم نہیں اور آخر کے چند دیوان تو بہت مختصر ہیں۔ پھر بھی ان میں یہ التزام عام طور پر ملتا ہے کہ ہر حرف تہجی میں یا تو ردیف ہو یا غیر مردف غزل۔ یہ ہماری شاعری کی ایسی روش تھی جسے کسی طرح سراہا نہیں جا سکتا۔ یہ اشعار عام طور پر شعریت سے خالی ہوتے ہیں۔ اور یا تو سند کے لیے کام آتے ہیں یا بیت بازی کے لیے، جس کا رواج اب کم ہو گیا ہے۔ حسرت کے یہاں اس کے باوجود ان ردیفوں میں بھی کہیں کہیں بے ساختہ، رواں اور شگفتہ شعر نکل آتے ہیں مگر ان کی یہ اُستادی فن کی دلیل ہے نہ کہ شاعرانہ کمال کی۔

اوپر میں نے کہا تھا کہ غالب کا اثر حسرت کے یہاں تراکیب کی رعنائی اور رنگینی میں نظر آتا ہے۔ مومن بھی اس معاملے میں شریک غالب ہیں۔ حسرت کی تراکیب میں سادگی ہائے تمنّا، سحر کاری رنگِ حیا، محشرِ اضطرابِ خاموشی، آبشارِ آرزو، خرمی بے خلل، التماسِ بے زباں، راحتِ حیرت، خمارِ بے خبری، جنبشِ خفی، عصیاں نظری، تمکینِ ستم ایجاد، رنجِ طرب کار، خانہ بدوشِ آرزو، چشمِ فسوں کارِ نازش، پنہانِ تمنّا، جیسی خیال انگیز اور شگفتہ تراکیب کی وجہ سے جو حسن پیدا ہوا ہے وہ محتاجِ بیان نہیں۔

ان کے بہترین اور یادرہ جانے والے اشعار وہ ہیں جن میں شوق کا زمزمہ ایسے جوش، ایسے جذبے، ایسی بھرپور نشتریت کے ساتھ بلند ہوا ہے کہ اس میں ایک طرح کی آفاقیت آگئی ہے۔ غزل کی ایمائیت کو یہاں حسرت نے ایسی حسن کاری سے برتا ہے کہ زندگی کی کئی منزلوں کی رہنمائی ہو جاتی ہے اور حسرت کے اکہرے پن کی طرف خیال ہی نہیں جاتا۔ یہ شعر دیکھیے:

حسنِ بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

غمِ زمانہ سے دل کو فراغ باقی ہے
ہنوز ان کی محبت کا داغ باقی ہے

بجا ہیں کوششیں ترکِ محبت کی مگر حسرت
جو پھر بھی دلنوازی پر وہ چشمِ سحر کار آئی

دل کچھ اس ڈھب سے لیے اس نے کہ برسوں کوئی
حال سے اپنے خبردار نہ ہونے پایا

تری محفل سے ہم آئے مگر با حالِ زار آئے
تماشا کامیاب آیا تمنا بے قرار آئی

ہوئیں ناکامیاں، بدنامیاں، رسوائیاں کیا کیا
نہ چھوٹی ہم سے لیکن کوئے جاناں کی ہوا داری

اپنا سا شوق اوروں میں لائیں کہاں سے ہم
گھبرا گئے ہیں بے دلیِ ہم رہاں سے ہم

پیہم دیا پیالۂ مے برملا دیا
ساقی نے التفات کا دریا بہا دیا

ہے ہجر میں وصال ترے خوبیِ خیال
بیٹھے ہیں انجمن میں تری انجمن سے دور

رعنائیِ خیال کو ٹھہرا دیا گناہ
زاہد بھی کس قدر ہے مذاقِ سخن سے دور

اک خلش ہوئی ہے محسوس رگِ جاں کے قریب
آن پہنچے ہیں مگر منزلِ جاناں کے قریب

وصل کی بنتی ہیں ان باتوں سے تدبیریں کہیں
آرزوؤں سے پھرا کرتی ہیں تدبیریں کہیں

عشقیہ شاعری میں رنگِ ہوس بھی ضروری ہے اور حسرت جیسا حسن اور فن کا رمز شناس اس راز سے واقف تھا۔ اس وجہ سے انھوں نے اپنی شاعری کے نا موسے میں فاسقانہ شاعری کو آمد میں شمار کر کے اس کے جواز کا فتویٰ دیا تھا اور یہ بھی تسلیم کیا تھا کہ ان کے یہاں یہ رنگ خاصا شوخ ہے۔ اسی وجہ سے انھوں نے ۱۹۴۴ء کی حیدرآباد کی اردو کانگریس میں عریانی کے خلاف ایک قرارداد کی مخالفت کی تھی اور عریانی کو فحاشی سے ممیز کرتے ہوئے اسے ایک ادبی اسلوب قرار دیا تھا اور ان کی تائید قاضی عبدالغفار نے بھی کی تھی۔ یہ رنگِ ہوس میر کے یہاں بھی ہے اور جب جرأت کے یہاں اس کی لے بڑھ جاتی ہے اور معاملہ بندی بن جاتی ہے تو میر اسے چوما چاٹی کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ غالب کے یہاں بھی اس کا رنگ چوکھا ہے مگر یہ راہ بال سے باریک اور تلوار سے تیز ہے اس میں استعارے کی وجہ سے ترفع

آتا ہے یا تخیل ایسی شمعیں جلاتا ہے جن سے ذہن میں چراغاں ہو جائے اور جسم کی گرمی میں روح کا نغمہ سنائی دے۔ حسرت کی عشقیہ شاعری میں ہوس شوق ہے انھوں نے جسم کی خوشبو، لباس کے رنگ، زلفوں کی آب و تاب کو اس طرح دیکھا ہے کہ لفظ لو دینے لگتے ہیں اور حسن کی ہر ادا حاصل حیات اور خلاصۂ کائنات معلوم ہونے لگتی ہے۔ حسرت کا ذہن سادہ ہے، ان کا جذبہ خط مستقیم میں ہے۔ ان کے یہاں پہلو داری و تہ داری نہیں ایک نفسیاتی گہرائی اور کیفیت کا وفور ہے جس کی عمدگی، تازگی اور شگفتہ کاری کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہ شعر جس طرح ہمارے لیے جنت نگاہ اور فردوس گوش کے ساتھ شامہ اور لامسہ اور ذائقہ کی سیرابی کا باعث ہوتے ہیں ان سے کس طرح انکار کیا جاسکتا ہے؛

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

محتاج بوئے عطر نہ تھا جسم خوب یار
خوشبوئے دلبری تھی جو اس پیرہن میں تھی

رنگ تیری شفق جمال کا　　اک نمونہ ہے بے مثال کا

لایا ہے دل پہ کتنی خرابی　　اے یار تیرا حسن شرابی

پیرہن اس کا ہے سادہ رنگیں　　یا عکس سے شیشہ گلابی

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

برق کو ابر کے پردے میں نہاں دیکھا ہے
میں نے اس شوخ کو مجبور حیا دیکھا ہے

اب ان آنکھوں میں ہے صبح شب وصل
نہ شوخی کی نہ گنجائش حیا کی

تاثیر برقِ حسنِ جواں کے سخن میں تھی
اک لرزشِ خفی مرے سارے بدن میں تھی

دلِ پُر شوق میں آئی کرمِ یار کی یاد
کہ چمن میں قدمِ بادِ بہاری آیا

گھرے ہر وقت نکل آتے ہو کھولے ہوئے بال
شام دیکھو نہ مری جان سویرا دیکھو

کیوں کر پہنچ سکے گی مرے حال کی خبر
کتنا ہجوم نازو ادا ہے تمھارے پاس

عمدگی EXCELLENCE کی کوئی ایک صورت نہیں ہوتی۔ ہاں کئی طرح کی عمدگی ایک شاعر کے یہاں مل سکتی ہے۔ نقاد کا فرض ہے کہ وہ ہر طرح کی عمدگی کو پہچانے ایک سادگی کا حسن ہے، ایک پیچیدگی کا۔ پیچیدگی میں، جز، کی ترتیب و تنظیم، کُلیت اور وحدت کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ غزل کی عمدگی نظم کی عمدگی سے مختلف ہے اور غزل میں بھی میرؔ، مصحفیؔ، مومنؔ، غالبؔ، داغؔ اور امیرؔ کی عمدگی حالیؔ، اکبرؔ اور اقبالؔ کی عمدگی سے ممتاز۔ حسرتؔ کی عمدگی کو عشقیہ شاعری کے معیار سے پرکھا جائے گا۔ حسرتؔ کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے غزل کو اس کی سادگی اور پرکاری پھر سے عنایت کی اور اس کو صنّاعی اور بے جا تکلف سے آزاد کیا۔ ان کی عشقیہ شاعری میں میرؔ کی سی عظمت اور غالبؔ کی سی رنگینی نہیں۔ یہ مصحفیؔ اور مومنؔ کی شاعری کی نکھری ہوئی اور شائستہ شکل ہے اس میں حسنِ بیان بھی ہے اور بھرپور ابلاغ بھی یہ جذبے کی ترنگ ہے اور اس جذبے میں معصومیت، ایک والہانہ پن، ایک رقص و مستی ہے یہ اپنے شباب میں کتابِ دل کی تفسیر اور خوابِ جوانی کی تعبیر ہے۔ بعد میں یہ اُستادی ہو جاتی ہے۔ حسرتؔ بڑے شاعر نہیں ہیں مگر ایک اہم، قابلِ قدر، پُرکشش اور یاد آنے والے شاعر ہیں۔ ایک صحتمند اور جاندار روایت کی حیثیت سے ان کی اہمیت مسلم ہے۔ غزل کی شاعری ایک طور پر لاشعور کے سمندر میں شعور کی غواصی ہے۔ غواصی میں ہمیشہ موتی ہی ہاتھ نہیں آتے مگر حسرتؔ کو جو موتی ہاتھ آئے ہیں اُن کی آب و تاب اس وقت تک ماند نہیں پڑ سکتی جب تک انسان کے پہلو میں دل ہے اور دل حسن کے

جلوؤں پر دم توڑتا ہے۔ حسرت نے نارِ عشق کو نور بنایا تھا انھوں نے غلط نہیں کہا ہے

ترے حسن کا دور دورا رہے گا
نہ میرا یہ جوشِ تمنا رہے گا
مگر سالہا سال بعدِ قضا بھی
زمانے میں دونوں کا چرچا رہے گا

میں نے ابھی کہا تھا کہ ایک صحتمند اور جاندار روایت کی حیثیت سے حسرت کی اہمیت مسلّم ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تجربے کی واقعیت و بیان میں تخیل کی ہلکی سی رنگ آمیزی اور اس کے لیے مناسب اور موزوں الفاظ کا استعمال اور ایک دبا ہوا جوش اور لہجے میں پر اعتمادی اور عام طور پر رواں دواں اور رقصاں بحریں اور خاص قوافی، ردیفوں سے فضا بندی حسرت کی ایسی خصوصیات ہیں جنھوں نے غزل میں ایک نئی روح پھونک دی ہے۔ حسرت کا ذکر آئے گا تو داغ کا بھی خیال آئے گا مگر حسرت کو داغ پر یہ فوقیت ہے کہ حسرت میر سے قریب ہیں اور داغ ان سے خاصے دور۔ آج کے دور کی پیچیدگی اور قدروں کی اتھل پتھل میں اور انقلابی تبدیلیوں کے ہجوم میں حسرت کی تہذیب رسم عاشقی، سطحی نظر میں پھیکی پھیکی معلوم ہوتی ہے مگر حسرت نے عشق کے آداب کو زندگی کرنے کا فن بنایا ہے۔ اس لیے حسرت کی جوئے نغمہ خواں کے حسن، اور اس حسن کی خوش جمالی سے، حسن کاری کے اسرار و رموز پر برابر روشنی پڑتی رہے گی، اور حسرت کی چمن بندی وسیع طور پر کارزارِ چمن میں برابر ہماری رہنمائی کرتی رہے گی۔

حسرت کی عظمت

فیضِ محبت سے ہے قیدِ سخن
میرے لیے ایک بلائے حسن
جب سے کہا عشق نے حسرت مجھے
کوئی بھی کہتا نہیں فضل الحسن

حسرت ہمارے شعراء میں ایک بڑی دراز قد شخصیت رکھتے ہیں۔ وہ ایک عجیب و غریب مزاج کے مالک تھے۔ چند متضاد صفات اُن میں انوکھے انداز سے جمع ہو گئی تھیں۔ معصوم سادگی اور جنونِ سرشار، نسیمِ سحری کی سی لطافت، پاکیزگی اور نرمی اور کوہستانی چشموں کا سا تباہ رجحان حسرت کی شخصیت میں قوسِ قزح کی رنگینی پیدا کر دیتے ہیں۔ اس عاشق، شاعر، صوفی، محقق، حریت پسند اور اشتراکی کے یہاں تضاد کے باوجود عظمت ہے اور سادگی کے باوجود حسن۔ حسرت ہمارے بڑے شاعروں میں سے ہیں۔ انھوں نے اردو غزل میں ایک خاموش انقلاب پیدا کر دیا اور ان کا کمال یہ ہے کہ اس انقلاب کے لیے ساز و سامان انھوں نے ہمارے کلاسیکل سرمائے سے لیا۔ انھوں نے تحقیق کا بڑا اچھا معیار قائم کیا اور اردو ادب کی تاریخ کے متعدد تاریک گوشوں کو روشن کیا۔ انھوں نے شہرتیں عطا کیں اور تاج اُتارے۔ انھوں نے ثبت گری اور بت شکنی دونوں کا کام انجام دیا۔ ان کے انتخابِ سخن سے ہمارے بہت سے اچھے اور قابلِ قدر شاعر تاریکی

سے روشنی میں آ گئے۔ انھوں نے اول اور دوم درجے کے کتنے ہی شعراء کے مستند حالات
لکھ کر ان کی شخصیت اور کارناموں کو اجاگر کیا۔ انھوں نے فن کے اسرار و رموز کی
تشریح کی اور الفاظ کی غلطی اور صحت کے معیار بتائے۔ انھوں نے ادب اور زندگی میں
کورانہ تقلید کے بجائے حریت فکر کی ترویج کی۔ اس دیوانۂ محبت نے زندان و سلاسل
کو موئے آتش دیدہ سے زیادہ وقعت نہ دی اور نہ کبھی اس کی پروا کی کہ اس کی آواز
پر آواز دینے والے کتنے ہیں۔ ہمرہان سست عناصر نے کبھی اسے دل گرفتہ نہیں
کیا۔ وہ برابر آزادی کا ترانہ چھیڑتا رہا۔ وہ بیک وقت صوفی بھی تھا اور اشتراکی
بھی۔ وہ گہری مذہبیت کے باوجود لامذہبیت کا بھی ایک مذہب کی طرح احترام کرتا
تھا۔ وہ شاہ عبدالرزاق کا فدائی اور سری کرشن کا دلدادہ ہوتے ہوئے مارکس
اور لینن کا بھی ماننے والا تھا۔ واقعی اس کی طبیعت "ایک طرفہ تماشا" تھی۔ اس
کے یہاں مختلف عناصر گھل مل کر ایک نیا مرکب تیار نہیں کرتے۔ وہ سب اپنی اپنی
بہار رکھتے ہیں۔ اور اس جلوۂ صد رنگ کا نام حسرت ہے۔

ابھی کہا گیا ہے کہ حسرت کے یہاں مختلف عناصر گھل مل کر ایک نیا مرکب نہیں
تیار کرتے وہ سب اپنی اپنی بہار رکھتے ہیں۔ یہ بات تشریح طلب ہے۔ حسرت کے
گھریلو ماحول میں گہری مذہبیت اور ایک ادبی ذوق تھا۔ حسرت طالب علمی ہی کے
زمانے میں اچھی غزلیں کہنے لگے تھے۔ علی گڑھ کالج کے مشاعروں میں ان کا کلام
اپنی پختگی، روانی اور شعریت کی وجہ سے ممتاز ہوتا تھا۔ حسرت کی مذہبیت
خشک اور خشونت پسند نہ تھی۔ تصوف کے ذوق نے اس میں نرمی اور شیرینی پیدا
کر دی تھی۔ حسرت کی غزلوں میں جو اصلیت اور واقعیت، حسن کی مصوری اور
واردات عشق کی جو داستان ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ ان کے یہاں فردوس کے
ان دیکھے جلوے نہیں۔ اس جنت ارضی کی حوروں کے نظارے ہیں۔ ان کی کسک

اور تڑپ وہ ذوق و شوق اور سرشاری اور محرومی رکھتی ہے جو روح کے گداز اور جسم کی آنچ دونوں کی لذت آشنا ہے۔ مگر انھوں نے اپنے دل اور دماغ کی دنیا کو علاحدہ علاحدہ رکھا۔ ان کی حقیقت بیں نگاہیں ہندستان کے حالات اور دنیا کے واقعات پر پڑتی ہیں۔ وہ چوں کہ ذہنی کاہلی یا جرأت کی کمی کے شکار نہیں ہیں اس لیے غلامی کی لعنت، بدیسی سامراج کی چیرہ دستی اور سرمائے کے بت ہزار شیوہ کے فریب سے بہت جلد آگاہ ہو جاتے ہیں اور ان کی ساری عملی جدوجہد آزادیِ کامل اور سماج کی منصفانہ تنظیم کے لیے وقف ہو جاتی ہے۔ وہ اشتراکی بھی ہیں اور مومن بھی۔ وہ سودیشی کے علم بردار بھی ہیں اور گاندھی جی کے عدم تشدد کے فلسفے کے مخالف بھی۔ وہ جب تک کانگریس میں رہتے ہیں اس وقت تک صرف اس کا گرم دل ان کی قلبی آگ کو تسکین پہنچا سکتا ہے اور جب کانگریس سے مایوس ہو جاتے ہیں تو بہ یک وقت اپنے آپ کو کمیونسٹ اور کمیونلسٹ کہتے ہیں۔ ان کی شاعری میں ان کے سیاسی مسلک کے متعلق کافی اشارے ملتے ہیں۔ مگر قلبی واردات اور خارجی حالات میں انھوں نے توازن قائم کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی۔ یہ کوشش آسان بھی نہیں ہے۔ اگر ان کے ایسے اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جو ملک کے حالات پر تبصرے ہیں تو ایک نئے احساس کے سوا، ان میں بیسویں صدی کا ذہن کچھ اس طرح جلوہ گر ہے جیسے کسی بڑی سی محفل میں ایک ہلکی لرزتی سی شمع۔ پھر بھی ان کے یہاں جو کچھ ہے وہ اس قدر پُر خلوص اور گہرے اثر اور فطری جوش سے بھرپور ہے کہ اُس کی طرف نگاہیں اُٹھ ہی جاتی ہیں۔ حسرت کے یہاں جو دو رنگی ہے اُس پر اعتراض آسان ہے۔ اس کا سمجھنا اور سمجھانا مشکل ہے لیکن یہ اسی وجہ سے نظر انداز نہیں ہو سکتی کہ ان کے یہاں جو کچھ ہے اس میں بڑی عظمت و رفعت، کیفیت و لذت ہے اور ہماری شاعری میں اس کی وجہ سے ایک نرم سچائی اور ایک

وقیع تازگی آگئی ہے۔

حسرت کے سیاسی مسلک کے متعلق زیادہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ حسرت نے اسے دردادر دو چار کی طرح بیان کیا ہے۔ اسے ہم نظرانداز تو نہیں کر سکتے۔ لیکن اس پر زیادہ دیر تک گفتگو بھی ضروری نہیں۔ یہ کہنا ضروری ہے کہ حسرت ان الم پسندوں میں سے نہیں ہیں جن کے لیے ہر بہار بوئے کفن رکھتی ہے۔ وہ پستی اور غلامی کا ماتم کرنے کے بجائے اسے دور کرنے کی سوچتے ہیں۔ وہ کوئی شہر آشوب نہیں لکھتے نہ ان کے یہاں حالی و اکبر کی طرح قومی مرثیہ ملتا ہے۔ وہ تو یہ کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں ؎

تدبیر نغمہ سنج ترقی ہے غنا فلو
تقدیر نوحہ خوانِ تنزّل کہاں تلک

ان کا مذہب اور سیاست دونوں انھیں فرقہ وارانہ سیاست سے علاحدہ رہنا اور ایک قومی تحریک میں شیر و شکر ہونا سکھاتے ہیں ؎

جو فیضِ عشق یہی ہے تو کیا عجب حسرت
کہ امتیاز نہ کچھ شیخ و برہمن میں رہے

وہ شروع سے کانگریس کے حامی اور آزادیِ کامل کے علم بردار رہے مگر وہ مہاتما گاندھی کے فلسفۂ عدم تشدد یا اہنسا پر کبھی ایمان نہ لا سکے۔ ان کے خیال میں یہ ہمیشہ ایک ناقابلِ عمل فلسفہ رہا۔ ان کے ایک شعر کو اقبال کے ایک شعر کے ساتھ پڑھیے تو دونوں کا فرق اور دونوں کی قربت بہ یک وقت ظاہر ہو جاتی ہے۔

جسے کہتے ہیں اہنسا اک اصولِ خودکشی تھا
عمل اس پہ کوئی کیسا نہ کبھی عوام کرتے (حسرت)
رشی کے فاقے سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم

عمامہ ہو تو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد

وہ چونکہ اصلاحات کے فریب سے واقف تھے اور مغربی سامراج کی چالوں کو سمجھتے تھے اس لیے کبھی ان مراعات سے کوئی امید وابستہ نہیں رکھی۔ جو بعض اوقات ملک کے بڑے بڑے رہنماؤں کے دل کو نرم کر دیتی تھی۔ انھیں سطحی نظر رکھنے والوں نے انتہا پسند کہا۔ مگر آج ان کے یہ خیالات جو ۱۹۱۹ء کی اصلاحات کے متعلق ہیں کس قدر سچے نظر آتے ہیں۔

کس درجہ فریب سے ہے مملو ۔۔۔ تجویز رفارم مانٹیگو
مشہور زمانہ ہیں مسلّم ۔۔۔ دستور کے حسب ذیل پہلو
قانون پہ اختیار کامل ۔۔۔ عمال پہ زور، زر پہ قابو
ان میں سے نہ ہو جب ایک کی بھی ۔۔۔ گل ہائے رفارم میں کہیں بو
کاغذ کے سمجھیے پھول ان کو ۔۔۔ جن میں نہیں نام کو بھی خوش بو

اور حسرت یہ سب باتیں کیوں نہ سمجھتے جب انکی نظر میں مستقبل کی واضح اور روشن تصویر تھی۔ حسرت کے یہاں کسی شبہے، کسی وسوسے کی گنجایش نہ تھی۔ اُن کا ایک پختہ عقیدہ تھا۔ ایک اٹل اور اٹوٹ رائے تھی۔ دیکھیے یہ اشعار کیا کسی تشریح کے محتاج ہیں :۔

نہ سرمایہ داروں کی نخوت رہے گی ۔۔۔ نہ حکام کا جبر بے جا رہے گا
زمانہ وہ جلد آنے والا ہے جس میں ۔۔۔ کسی کا نہ محنت پہ دعویٰ رہے گا

حسرت کے سیاسی مسلک کا ان کی شاعری پر گہرا اثر نہیں ہے اور نہ ان کے مذہبی عقیدے کا۔ ہاں ان کے عشق کے دو پہلو ہیں۔ ایک تصوف دوسرے جنسی جذبہ۔ ان دونوں دائروں کے گرد ان کی عشقیہ شاعری گھومتی ہے۔ عقیدے کا شاعری پر کیا اثر پڑتا ہے۔ کیا شاعر کے عقیدے سے پڑھنے والے کو ہمدردی ہونی ضروری ہے۔ کیا بڑی اور آفاقی شاعری کے لیے بڑا اور آفاقی عقیدہ ضروری ہے؟ ان باتوں پر نقادوں نے خاصی بحث کی ہے اور

ان کا سیدھا سادا جواب ممکن نہیں ہے ۔ حسرت کے یہاں اگر کوئی کشمکش ہوتی ، ان کے جذبات میں کوئی کشاکش ، کوئی تلاطم ، کوئی رستاکشی نظر آتی تو شاعری میں اس کے بڑے دلچسپ نتائج برآمد ہو سکتے تھے ۔ لیکن ایسا نہیں ہے کیوں کہ حسرت کے سیاسی اور مذہبی معتقدات کا اثر انکی شاعری پر نہیں سا ہے ۔ انھوں نے سیاسی اشارے کیے ہیں اور نعت و منقبت بھی ان کے کلام میں جابجا مل جاتی ہے ، مگر ان چیزوں کی وجہ سے حسرت بڑے شاعر نہیں ہوئے ۔ ان کی شہرت و عظمت کا دارومدار ان کی عشقیہ شاعری پر ہے جس میں تصوف کی چاشنی اور مادی عشق کا رنگ دونوں مل جل گئے ہیں ۔

یوں بھی عقیدے کی عام انسانی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے یہ کہنا ضروری ہے کہ کسی شاعر کی عظمت اُس کے عقیدے کی سچائی یا اس کی زندگی پر منحصر نہیں ہے انیس کے مرثیوں میں شہدائے کربلا کی شخصیتیں ہی تاریخی ہیں ، مگر انیس نے تاریخ کی بنیاد پر آرٹ کا جو قصر رنگین تیار کیا ہے اس کی عظمت میں اس سے حرف نہیں آتا ۔ ورڈسورتھ نے فطرت پرستی یا کیٹس نے حسن و صداقت کے رشتے پر جو کیفیت میں ڈوبی ہوئی نظمیں کہی ہیں سائنٹفک نظر سے دیکھنا ضروری نہیں ہے ۔ بقول رچرڈس کے ان شاعروں کے خیالات ، ایسے بیانات ہیں جن کی اصلیت کچھ اور ہے ۔ ان کے پیچھے جو جذبہ ، جو جوش و خروش ، جو ذہنی گرویدگی ، جو لگاؤ ہے وہی اسکا انعام ہے ۔ چنانچہ حسرت نے سیاسی یا مذہبی عقائد کو جس طرح شعر میں پیش کیا ہے اس سے لوگ اتفاق نہ بھی کریں لیکن اگر وہ شعریت میں ڈوبے ہوئے ہیں تو اُن کا احترام کرنا قدرتی بات ہے ۔ عاشق سے اتفاق بھی نہ کیا جائے مگر اس کا احترام تو تہذیب و انسانیت کا تقاضا ہوتا ہی ہے ۔

حسرت کے یہاں تصوف کی زیادہ اہمیت ہے ۔ مگر ہمارے لیے حسرت کی اس شاعری کی اہمیت زیادہ ہے جس میں اس دنیا کی محبت کی پرچھائیاں ملتی ہیں ۔ حسرت نے

شاعری کی جو تقسیم کی تھی۔ اُس میں آمد کے تحت میں عارفانہ، عاشقانہ اور فاسقانہ شاعری کو رکھا تھا۔ یہ تقسیم خاصی میکانکی ہے اور اسی سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حسرت باوجود واضح اور سلجھے ہوئے خیالات رکھنے کے گہرائی، ذہنی بصیرت اور مفکرانہ سنجیدگی نہ رکھتے تھے۔ یہیں سے شاعر اور شاعری کو الگ کر سکتے ہیں۔ حسرت کی محبوب غزل کے چند اشعار یہ ہیں۔

کچھ بھی حاصل نہ ہوا زہد سے نخوت کے سوا
شغل بے کار ہیں سب اُس کی محبت کے سوا

حشر میں تاب جہنم سے مفر اور کہاں
اہلِ عصیاں کو ترے سایۂ رحمت کے سوا

سب سے منھ موڑ کے راضی ہیں تری یاد سے ہم
اس میں اک شانِ فراغت بھی ہے راحت کے سوا

میرے نزدیک ان کی بہترین غزلوں کی نمایندگی یہ مطلعے کرتے ہیں:۔

حسنِ بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا

نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے
وہ اپنی خوبیِ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے

تاثیرِ برقِ حسن جو ان کے سخن میں تھی
اک لرزشِ خفی مرے سارے بدن میں تھی

وصل کی بنتی ہیں ان باتوں سے تدبیریں کہیں
آرزوؤں سے پھرا کرتی ہیں تقدیریں کہیں

تجھ کو پاسِ وفا ذرا نہ ہوا	ہم سے پھر بھی ترا گلا نہ ہوا

غرض یہ بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ اگرچہ شاعر اپنے کلام کا اچھا نقاد ہو سکتا ہے مگر ایسا ہونا لازمی نہیں ہے۔ دوسرے کبھی کبھار فن، فن کار سے الگ اپنی ایک جگہ قائم کر لیتا ہے۔ تیسرے حسرت کی عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے ان کے سارے کلام اور ان کے سارے عقائد کی عظمت کا اعتراف ضروری نہیں ہے۔ حسرت کا وہی کلام زیادہ قابلِ قدر، زیادہ جاندار اور جان بخش، زیادہ زندہ اور تابندہ ہے جس میں خلوص، ریاض اور گہری سپردگی کے ساتھ انسانی فطرت کے زیادہ حیرت ناک جلوے نظر آتے ہیں جو ہماری مسرت اور ہماری بصیرت دونوں میں اضافہ کرتے ہیں۔ اچھی شاعری مسرت کے احساس سے شروع ہوتی ہے اور بصیرت کے احساس پر ختم ہوتی ہے۔

حسرت کے تصوف کے متعلق چند باتیں کہنی ضروری ہیں حسرت کے یہاں تصوف کی کیفیت ہے، اس کا فلسفہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ یوں بھی حسرت کے یہاں فلسفیانہ گہرائی یا تحلیلی نظر کم ہے۔ ایک طرف تو حسرت بادۂ تصوف کے لذت شناس ہونے کی وجہ سے تصوف کو عشق کا حسین لباس پہنا دیتے ہیں اور دوسری طرف یہ بھی صحیح ہے کہ اُن کے یہاں اس ذیل کے تجربات میں تنوع اور رنگا رنگی نہیں ہے انھوں نے چند غزلوں میں تصوف کی خصوصیات بیان کی ہیں۔ ان کی صرف تاریخی اہمیت ہے۔ لیکن جہاں وہ مرشد کو محبوب قرار دیتے ہیں یا شوق کی منزلوں کا بیان کرتے ہیں جو سالک پر گزرتی ہیں، وہاں غزل کی روایت کو پوری طرح سے برتنے کی وجہ سے اُن کے یہاں سرمستی، کیفیت، فضا اور رنگینی سب چیزیں مل جاتی ہیں۔ یہ شعر دیکھیے :-

اک خلش ہوتی ہے محسوس رگِ جاں کے قریب
آن پہنچے ہیں مگر منزلِ جاناں کے قریب
دل کو شکرِ ددِ عالم سے کر دیا آزاد

ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے

قوی دل، شادماں دل، پارسا دل

ترے عاشق نے بھی پایا ہے کیسا دل

ہندوستان میں جو تصوف کی روایت عام ہے، اُس کا اردو شاعری پر گہرا اثر ہوا۔ اس نے اُردو شاعری میں دیر و حرم کے خانوں سے بلندی اور رواداری، انسان دوستی، وسیع المشربی اور رسم و رواج سے بے زاری پیدا کی ہے۔ اس کے فلسفے کے اثرات عینیت اور وحدت الوجود کے مرہونِ منت ہیں۔ فنا، ترک، استغنا، ذکر، زندگی کا موہوم ہونا، ہستی کے طلسم سے آزاد ہونا، قطرے کا دریا میں مل جانا، ان سب موضوعات کو بڑی مقبولیت حاصل رہی ہے اور ان کے اثر سے بڑی پُر کیف اور پُر تاثیر شاعری وجود میں آئی ہے۔ مگر آج یہ کہا جا سکتا ہے کہ تصوف نے ہندوستان میں عجمی روایات کو ہی برقرار رکھا۔ اس نے گرمی، سوز و گداز، خلش، اضطراب، جستجو کے بہت محدود دائرے لیے۔ یہ ایک ایسا سستا نشہ بن گیا جس نے غمِ دو عالم سے آزاد کرنے میں بڑی مدد دی۔ اقبالؔ نے اس تصوف پر جو اعتراضات کیے ہیں اُن میں خاصی صداقت ہے۔ یہ مزاجِ خانقاہی، جو ذکر و فکرِ صبح گاہی میں مگن ہے وہ اقبالؔ ہی کے الفاظ میں طبعِ مشرق کے لیے ایک انفیون کا کام دیتا ہے۔ اکرام نے موجِ کوثر میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ہندوستان میں نقش بندی سلسلہ کم پھیلا جس میں عشق کی گرمی اور سوز و گداز کی آنچ زیادہ ہے۔ میرا خیال یہ ہے کہ ہندوستان میں جو منفی اثرات صدیوں سے پرورش پا رہے تھے ان میں اور عام تصوف کے میلانات میں ہم آہنگی تھی اور اسی کی وجہ سے پوری شاعری میں زندگی کے حسن اور فطرت کی بہاروں کا تندرست احساس کم ہے۔ یہ چوری کی مٹھائی کا چٹخارہ ہے یا کھٹے انگوروں کا لالچ، یا دونوں کے ذریعے مئی کو عرقِ میٹھا ناب کرنے کا ہزیمت خوردہ

عزم۔ اسی لیے میرے خیال میں حسرت کے یہاں تصوف کے فلسفے کی کمی اچھی ہی ہے۔ اور ان کے تصوف کی کیفیات کا تذکرہ اسی حد تک پُر لطف ہے جس حد تک ہمارے ادبی سرمائے کے حسن سے آراستہ ہے۔ اور ہمارے اسالیب و روایات میں ڈوبا ہوا ہے اور چوں کہ وہ ان کے یہاں قال کی نہیں حال کی صداقت رکھتا ہے۔ اس لیے اس کی تاثیر اور کیفیت میں کلام نہیں۔

لیکن اُردو شاعری میں حسرت کی بلندی ان کی عشقیہ شاعری کی وجہ سے ہے جو اس دنیا کا عشق ہے اور جس کی بے جانی پہچانی ہوتے ہوئے بھی اتنی منفرد اور انوکھی ہے کہ اسے کوئی دوسرا چھو بھی نہیں سکا۔ اُردو شاعری میں میرؔ، مصحفیؔ، جرأتؔ، مومنؔ اور داغؔ کے یہاں عشق و محبت کے شعلۂ و شبنم، اس کے پھول اور انگارے، اس کی تشنگی و سیرابی، اس کی محرومی و مجبوری کی جو مثالیں ملتی ہیں وہ دوسروں کے یہاں نہیں ملتیں۔ حسرت اسی دبستان کے ایک فرد اور اسی دریا کی ایک موج ہیں۔ اُن کے یہاں عشق و محبت کی ایک ایسی دنیا ملتی ہے جس کی نیرنگی و رنگینی کا جواب مشکل سے مل سکتا ہے۔ یہاں عشقیہ شاعری کی کچھ وضاحت ضروری ہے۔

اسٹینڈل نے محبت کی چار اہم قسمیں بتائی ہیں۔ ایک پرجوش جذبے کی شاعری، جسے وہ passionate کہتا ہے۔ دوسری اکتسابی یا مصنوعی جسے وہ Sophistgated کا نام دیتا ہے تیسری جسمانی یعنی Physical اور چوتھی حسابی یا Calculated ظاہر ہے کہ ان چار رنگوں میں ایسے ہلکے اور گہرے رنگ بھی ہیں جو اس تقسیم کی حدوں کو دھندلا کر دیتے ہیں اور ایک رنگ میں تبدیلی دوسرے رنگ میں ظاہر ہو سکتی ہے۔ لیکن سہولت کے لیے یہ تقسیم بُری نہیں ہے اور اس کی بدولت ہم بھی اُردو کی عشقیہ شاعری کو الگ کر سکتے ہیں۔ صرف جسم کی پکار تو علاحدہ کم ملتی ہے۔ یہ شاعری کے لیے براہِ راست مواد بہم نہیں پہنچا سکتی۔

جب تک اُس کے گرد گھیرے رومانی جذبات کا ہالہ نہ ہو۔ حسابی یا سوچی سمجھی ہوئی محبت اگرچہ بہت عام ہے مگر طنزیہ شاعری کے لیے زیادہ غذا فراہم کرتی ہے۔ محبت سپردگی چاہتی ہے۔ وہ بنیے کی کتاب نہیں ہے جس میں احساس سود و زیاں پر جذبات کی تعمیر کی جائے۔ اکتسابی محبت مہذّب سماج میں خاصی عام ہے۔ یہ ایک فارغ البال زندگی کی اُکتا دینے والی یکسانیت کا بہت اچھا علاج ہے۔ اس میں وہ نفاست و لطافت بھی ہو سکتی ہے جو پُرجوش جنسی شاعری میں دب جاتی ہے۔ لیکن یہ زیادہ دیرپا نہیں ہوتی ہاں اگر اس سے کسی انا کی تسکین ہوتی ہے تو اُس کی غذا بن جاتی ہے اور شاعری میں ایک خاص رنگ پیدا کرتی ہے۔ مگر انصاف یہ ہے کہ صرف پُرجوش جنسی جذبے نے اعلیٰ درجے کی شاعری کی تخلیق کی ہے، اور یہ بھی تاریخ کے خاص خاص دوروں میں ہوا ہے۔ پھر یہ بھی صحیح ہے کہ اگرچہ ہر دور میں اس کا ظہور ہو سکتا ہے مگر آج کی پُرپیچ زندگی اور اس کے سماجی اور اقتصادی بحران میں یہ انجم کم تاب ہی رہ جاتی ہے۔ نگارِ آتشیں نہیں بن پاتی۔ گھیرے اور پُرجوش جنسی جذبے کی عکاسی ہندوستان کی قدیم شاعری میں ملتی ہے۔ سنسکرت کے بعض مشہور ڈراموں میں اس کی آنچ محسوس ہوتی ہے مگر عام طور پر تقریباً پندرہ سو برس سے ہندوستان میں گھیرے اور پُرجوش جنسی جذبے کو بہ نظر استحسان نہیں دیکھا گیا۔ مغربی یورپ میں یہ زیادہ پھلی پھولی اور ہربرٹ ریڈ تو اسے وہیں کی پیداوار کہنے کو تیار ہے۔ یونان اور روما میں جنسی جذبے کے ہیجان کو ایک ہیجان ہی سمجھا گیا اس سے زیادہ اسے اہمیت نہیں دی گئی مگر بارہویں صدی سے جب کہ مسلح سردار اپنی محبوبہ کی یاد میں حق و باطل کی کشمکش میں حصّہ لیتے تھے اور اس کے ایک تبسم یا دیدار کے لیے اپنی جانِ شیریں نذر کرنے کو تیار رہتے تھے، اس جنوں کو خرد سمجھا جانے لگا اور اس میں ایک مسلک کی عظمت آ گئی۔

ایک رمزیت، ایک وقیع فارم اور ایک خطیبانہ اور پُرجوش بیان نے اسے ایک ممتاز درجہ دے دیا۔ محبت میں ناکامی حسن بن گئی اور یہ حسن خیر کا حامل ٹھہرا۔

اُردو میں وہ عشقیہ شاعری جو ولیؔ اور اُس کے پیروؤں کے ہاتھوں وجود میں آئی عام انسانی جذبات، جنسی اور روحانی پہلوؤں کی آمیزش اور تصوف کی دھیمی اور پُر کیف مستی رکھتی ہے۔ اسی لیے یہ سادہ، پُراثر اور فطری ہے۔ مگر دربار کے اثر سے اس میں آرائش اور تکلف آنے لگتا ہے۔ درباری شعرا اپنے محبوب سے زیادہ اپنی محبت سے لگاؤ رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں انداز بیان میں ایک نفاست، کچھ ہلکا سا نفسیاتی تجزیہ، عشق کی خلش، سپردگی، اظہارِ وفا، محبوب کے ظلم و ستم کا تذکرہ یہ سب مل جل گئے ہیں۔ یہاں حسن کی مصوری اور عشق کی آئینہ داری دونوں کا امتزاج ہوتا ہے۔ دہلی اسکول پر دربار کا اثر لکھنؤ کے مقابلے میں کم ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہاں کا شاعر ایک وسیع خطے کی عوامی زبان میں اپنی جڑیں رکھتا ہے۔ دوسرے اس پر تصوف کا اثر زیادہ ہے۔ تیسرے دربار اسے بنانے بگاڑنے کی اس لیے زیادہ صلاحیت نہیں رکھتا کہ وہ اس کی سرپرستی کا رول بھی کماحقہٗ ادا نہیں کر سکتا۔ لکھنؤ کا شاعر دربار کی قدروں کو زیادہ قبول کرتا ہے۔ اسے حسن و عشق سے زیادہ ان کا تذکرہ اور فکر و جذبے سے زیادہ کمالِ فن عزیز ہے۔ وہ اس لیے شبنم افشاں ہے کہ بزمِ گل میں اس کا تذکرہ ہے۔ اقبالؔ کے الفاظ میں وہ اس لالے کے پھول کی طرح ہے جس کا شعلہ روشن ہے مگر سوزِ دروں نہیں رکھتا۔ اس عام رنگ میں میرؔ کی پُرسوز نشتر کی سی کھٹک کے بجائے یا تو آرائشِ جمال کا رنگ مقبول ہوا یا تعیش کے جذبات کا یا پھر ایسے اظہارِ خیال کا جو دلکش تشبیہات کی مدد سے ہر چیز کو کچھ اور سمجھنے میں مدد دے۔ اُردو کی عشقیہ شاعری میں پُرخلوص آوازیں میرؔ، دردؔ، نظیرؔ، مصحفیؔ، مومنؔ کی ہیں۔ غالبؔ کی عشقیہ شاعری بھی اہم ہے

مگر غالب صرف عشقیہ شاعر نہیں ہیں۔ وہ اور بھی بہت کچھ ہیں وہ زندگی کی اس رنگا رنگی اور بوقلمونی کے عاشق ہیں جس میں حسن کی نیرنگی بھی ملی ہوئی ہے۔ انیسویں صدی میں امیرؔ و داغؔ، جلالؔ و ریاضؔ، تسنیمؔ و تسلیمؔ نے جو شاعری کی اس میں قابل قدر چیزیں ملتی ہیں مگر دراصل یہ لوگ روایات میں زیادہ اسیر ہیں۔ داغؔ کی شاعری کی چمک دمک، اُن کے چونچلے اور شوخی و شرارت پر نہ جانا چاہیے۔ یہ چیزیں ایک مزہ، ایک حسن رکھتی مگر ان کو گہرے سوز و گداز اور درد و کسک کی ہوا بھی نہیں لگی۔ داغؔ بڑی دُھلی منجھی زبان استعمال کرتے ہیں۔ اور امیرؔ ایک استاد فن ہیں۔ مگر عشقیہ شاعری میں جس خونِ جگر سے آب و تاب آتی ہے وہ ان دونوں کے یہاں بہت کم ہے۔

یہی وجہ ہے کہ حسرتؔ کی عشقیہ شاعری پر ہماری نگاہیں ٹھہر جاتی ہیں۔ حسرتؔ بڑی حساس طبیعت اور بڑا درد مند دل رکھتے ہیں۔ انھوں نے حسن کو چلتے پھرتے، سوتے جاگتے، روٹھتے منتے، شعلہ بن کر بھڑکتے اور پھول بن کر رنگ و خوشبو لٹاتے دیکھا ہے اُن کے یہاں جو صداقت، واقعیت، اصلیت، زندگی، حقیقت، فضا ملتی ہے اُس کے عناصر اجنبی نہیں ہیں۔ ہم نے شاید اُن پر غور نہ کیا ہو، یا اُن کے رنگ ہیولے کا نہ گزر گئے ہوں۔ مگر حسرتؔ جب اُن کا ذکر کرتے ہیں تو ہمارے لیے بھی وہی فضا سامنے آ موجود ہوتی ہے۔ حسرتؔ اول تو جو تصویر پیش کرتے ہیں وہ زندگی کے رنگوں سے بنائی گئی ہے۔ دوسرے انھیں اہم، معنی خیز، قیمتی دودو رس اور بھرپور اشاروں سے کام لینا آتا ہے۔ رنگ فطری ہیں اور یہ ایک حیرت انگیز چابکدستی اور کفایت سے بنائے گئے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ تصویر کو ہم صرف حیرت سے دیکھتے ہی نہیں لگتے۔ تصویر میں کھو بھی جاتے ہیں۔ یہ بات بغیر پُرجوش جذبے کے ناممکن تھی۔ اس جوش میں رومان بھی ہے۔ اور حقیقت بھی۔ جنس بھی ہے اور روح بھی۔ ذروں میں سورج کی روشنی ہے۔ پھولوں میں بہشت کا حسن ہے۔ بہاروں میں زندگی کی موجیں ہیں۔

یہاں خارجیت داخلیت سے چمک گئی ہے اور نظارے کو حُسنِ نظر نے لازوال بنا دیا ہے، پھر شاعر یہاں ادھر اُدھر بھٹکتا نہیں۔ وہ ہر چیز کو کچھ اور نہیں بنا دیتا۔ وہ عام تجربات کو مخصوص آب و رنگ عطا کرتا ہے۔ اس کی مستی میں ہوشیاری اور جنوں میں دانائی ہے۔ پرواز میں بھی وہ زمین پر نظریں جمائے رکھتا ہے۔ حسرت کے بہت سے اشعار میں سے چند صرف اس لیے پیش کیے جاتے ہیں کہ ان میں جو مصوری ہے وہ بڑی زندہ اور روشن ہے۔ پہلے وہ اشعار دیکھیے جن میں حسن کی مصوری ہے۔

بسی ہوئی ہے جن آنکھوں میں شوخیوں کی بہار
ادائے شرم انھیں کیوں سکھائی جاتی ہے

بکھرے رخِ روشن پہ جو ہیں گیسوئے شب رنگ
نکلا ہے ترے حسن خود آرا کا عجب رنگ

اک مرقع ہے حسنِ شوخ ترا | کشمکش ہائے نوجوانی کا
ہو کے نادم وہ بیٹھے ہیں خاموش | صلح میں شان ہے لڑائی کی

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن
آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے

کچھ یونہی اپنے حسن پہ مغرور تھا وہ شوخ
کچھ ہے اڑی ہے اور بھی اسکو ہوائے ناز

اہلِ نظر کی جان ہے جس چیز پر نثار
کہ بات اُن میں اور بھی کچھ ہے ورائے ناز

رنگ تیری شفق تمالی کا | اک نمونہ ہے بے مثالی کا

حیا کا بھی وہی مقصود تھا جو اب ہے شوخی کا
وہ رنگِ دلربائی تھا یہ شانِ دل ستانی ہے

کھول کر بال جو وہ سوتے ہیں شب کو حسرت
گھیر لیتی ہے انھیں زلفِ معنبر کیا خوب

اپنے آپے میں نہیں شوق کے مارے گیسو
پھیلے جاتے ہیں رخِ یار پہ سارے گیسو

بزمِ اغیار میں ہر چند وہ بیگانہ رہے
ہاتھ آہستہ مرا پھر بھی دبا کر چھوڑا

مجھ سے وہ کھیلیں کیا کہ نظر اٹھ نہیں سکتی
محجوب ہیں بپاسِ وادں میں لگے ہیں

نزدیک ہے کہ شوق سے ٹوٹے وعدۂ وصال
لب ہائے نازِ یار میں لرزاں ہوے ہیں

گیسوئے دوست کی خوشبو ہے دو عالم کی مراد
آہ وہ نکہتِ برباد کہ برباد نہیں

زلفِ یار اندر ہوائے حسنِ یار   تا رخِ نیکوئے یار آنے لگی
اب بنا آنکھوں میں ہے رنجِ شکستِ دل   نہ شوخی کی نہ گنجائش حیا کی

رنگ سونے میں چمکتا ہے طرح داری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی جیدزری کا

اللہ رے جسمِ یار کی خوبی کہ سربسر
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

ان میں نئی بات کوئی نہیں، مگر حسرت نے انھیں اس طرح دیکھا ہے کہ یہ جلوے نئے، لازوال اور حسین معلوم ہوتے ہیں۔ کہنے والا یہاں خواہ مخواہ اپنا رعب نہیں جمانا چاہتا۔ وہ صرف خاموشی سے تصویر کی نقاب کشائی کر دیتا ہے

اس کا طرز اپنی رعنائی کی وجہ سے اپنی طرف متوجہ نہیں کرتا۔ وہ ان جلووں میں حسا ئل نہیں ہوتا۔ وہ خاموش اثر رکھتا ہے اور روح میں ایک ابتہاج اور اہتزاز پیدا کر دیتا ہے۔ کہیں کہیں جزئیات کی مصوّری بعض غزلوں میں لکھنویت کے قریب آجاتی ہے، مثلاً،

بام پر آنے لگے وہ سامنا ہونے لگا

یا وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

یا ہاتھ آہستہ مرا پھر بھی دبا کر چھوڑا

مگر یہ جزئیات بھی ایک حقیقی عنصر کی وجہ سے پورے نقش کو گہرا کرتی ہے اور دور از کار تشبیہات سے جو ذہن کو بھول بھلیاں بنا دیتی ہیں، ہزار درجے بہتر ہیں۔ حسرت کی اس سادہ پُرکاری کا راز ان کے سچے اور گہرے احساس، ان کی اصلیت اور کلاسیکل انداز میں ہے۔ کلاسیکل انداز سے میری مراد یہ ہے کہ حسرت نے میر، قائم، مصحفی، جرأت، مومن، نسیم، تسلیم سب کے رنگ کو ملا کر ایک ایسی زبان استعمال کی ہے جس میں میر کا جادو اور مومن کی ترکیبوں کی شگفتگی، بے مثالی اسلوب سے جمع ہو گئی ہے۔ حسرت کی یہ ترکیبیں فضا پیدا کرنے میں بڑی کامیاب ہیں۔ ان کا ذکر بعد میں کروں گا۔

اب حسرت کے وہ اشعار دیکھیے جن میں کیفیات عشق کی مصوّری ہے۔ یہاں میر و مصحفی کی گونج بار بار سنائی دیتی ہے۔ مگر اس میں حسرت نے کچھ نئی نے بھی پیدا کر دی ہے جس کی وجہ سے وہ منفرد ہو گئی ہے۔ اس کا مجموعی اثر نہ تو اس تکلیف دہ آہ کا ہے جو میر کی خصوصیت ہے، نہ اُس پُرتکلف آن بان کا سا جو مومن نے اپنے لیے مخصوص کر لی تھی اور نہ اُس اضمحلال رنگین کا جو فانی نے اپنایا ہے بلکہ اس میں ایک شادابی و تازگی اور ایک احساس شادمانی ہے، جو کچھ تو تصوف سے آیا ہے اور کچھ کامیاب محبت کے احساس سے جو پاکیزگی رکھتا ہے اور جو بازاری عورتشا

کے ریشمی وجود کے بجائے گھریلو زندگی کے نرم آنچل کا مرہونِ منت ہے۔

اگر درد شاعری میں محبت کی سرخوشی، مستی و سرشاری کم ہے۔ اس میں دردِ محرومی زیادہ ہے۔ کہیں نشاط ہے تو اس کی لے اتنی تیز اور گرم ہے کہ لطافتِ طبع پر گراں گزرنے لگتی ہے۔ میر کی محرومی اور قیس کے بعد ہی ظفر کی لذتیت یا جرأت کی معاملہ بندی اور ہوس پرستی سامنے آجاتی ہے۔ مصحفی کے یہاں توازن اور اعتدال ہے مگر جوش و سرمستی کم ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تجربات کی پونجی زیادہ نہیں ہے۔ مومن علمیت کی وجہ سے اپنا بھرم قائم کر لیتے ہیں۔ صاف اشعار خصوصاً مثنویات میں رسوا ہو جاتے ہیں۔ احساسِ گناہ یا اخلاق کی تلوار ان روشن لمحات کو مجموعۂ بیہم نہیں بننے دیتی۔ حسرت کا عشق اس اعتبار سے ایک نئی اور جدید کیفیت رکھتا ہے کہ اس میں احساسِ پشیمانی، دردِ محرومی، خوفِ گناہ کم ہے۔ ان کی محبت چاندنی کی سی لطافت، نسیمِ سحری کی سی نشگرف کاری اور پھولوں کی سی تازگی رکھتی ہے۔ وہ شبنم شاداب کے شاعر ہیں۔ ان کے عشق میں دل آسائی اور شگفتگی ہے۔ ان کی محبت بھی ایک عبادت معلوم ہوتی ہے۔

نہ مجھ کو اس کی خبر ہے نہ خود انھیں ہے خیال
کچھ اس طرح سے محبت بڑھائی جاتی ہے

نہ شرب میں ہے نہ تجدیدِ یار میں تھا
جو مزا ان کے انتظار میں تھا

کیوں کر کوئی سنائے انھیں شوق کی وہ بات
جو پڑ گئی ہو کشمکشِ انتظار میں

دلِ پر شوق میں آئی کرمِ یار کی یاد
کہ چمن میں قدمِ بادِ بہاری آیا

اب دل ہے اور فراغِ محبت کی راحتیں
تشویشِ زندگانی و فکرِ اجل گئی

آہ اس نگاہِ شوق کی مستی جو بے خطر
خوبی پہ روئے یار کے پہلے پھسل گئی

بے خودیِ شوق سے سب دور میں تیرے کوئی
خواہشِ مے کا گنہگار نہ ہونے پایا

ہے مجسم بھی رسا ناز ہے خوبیِ خیال
بیٹھے ہیں انجمن میں تری انجمن سے دور

عشاق کے دل نازک اس شوخ کی خو نازک
نازک اسی نسبت سے ہے کارِ محبت بھی

ہوئیں ناکامیاں بدنامیاں رسوائیاں کیا کیا
نہ چھوٹی ہم سے لیکن کوئے جاناں کی ہواداری

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں
الٰہی ترکِ الفت پر وہ کیوں کر یاد آتے ہیں

پوشیدہ سکونِ یاس میں ہے   اک محشرِ اضطراب خاموش

دل تم سے جو کہتا ہے محبت کا برا ہو
ایسے میں مری یاد بھی آ جائے تو کیا ہو

تری محفل سے ہم آئے مگر با حالِ زار آئے
تمنا کامیاب آیا تمنا بے قرار آئی

ہم سے روٹھو بھی تو لازم ہے کہ کہ ناز کے ساتھ
قہر بھی ہم پہ کرو تم تو دل آویز کرو

کیا کیا نہ اُن کی یاد سے ہوں شرمسار ہم
فرصت کبھی جو کشمکشِ انتظار دے

ہزاروں بار نکلے اشک لیکن پھر بھی کم نکلے
الٰہی اور کیسے آرزوئے چشمِ نم نکلے

ملتے ہیں اس ادا سے کہ گویا خفا نہیں
کیا آپ کی نگاہ سے میں آشنا نہیں

گلشن میں نذرِ دلِ بلبلِ ناکام لگائے
پنہاں یہیں صیاد بھی ہے دام لگائے

اک سمت کہیں بزمِ طرب میں کوئی مسرور (ق)
ہر نغموں سے ہے جامِ مئے گل فام لگائے
اور ایک طرف بسترِ غم پر کوئی مہجور
چھاتی سے پڑا ہے دلِ ناکام لگائے

تم جو اپنے شریکِ حال رہے — گردشِ آسماں سے کچھ نہ ہوا

حسرت نے جا بجا حسن کی رنگینی، جامہ زیبی، عالمِ خواب میں بیداری، پسینے کی خوشبو، زلفوں کے عطر کا ذکر کیا ہے۔ یہاں مصحفی کا اثر صاف نمایاں ہے۔ حسرت کے حواسِ خمسہ بیدار ہیں اور واقعہ یہ ہے کہ ان کی شاعری میں حسی یا حواسی Sensuous پہلو بہت اہم ہے۔ تخیل کی تازہ کاری یا مشاہدے کی واقعیت تو ایسی نایاب نہیں مگر حواسِ خمسہ کو سرشار کرنے والی شاعری جذبات سے بھرپور کیفیات سے مملو زبان جو ایک غبار کی طرح ذہن پر چھا جائے حسرت کا طرۂ امتیاز ہے۔ حسرت نے حسن کو ہر رنگ میں دیکھا ہے اور ان کے بیان میں ایسا نشہ، کیف و انبساط ہے کہ ایک نرم، خنک اور لطیف ہوا کے جھونکے کا لمس

معلوم ہوتا ہے۔ اس حسی پہلو کے علاوہ ان کے یہاں نفسیاتی مطالعہ بھی ہے، وہ حسن کے اداشناس ہیں اور تغافل، ستم، توجہ اور کرم کے رموز جانتے ہیں۔ پھر حسن و عشق کے پردے میں جو کیفیات ہیں وہ انسانی فطرت کے طلسمات کی غمازی کو ظاہر کرتی ہیں۔ حسرت بھی غالب کی طرح انسانی فطرت کے تضاد اور نیرنگیوں سے واقف ہیں۔ کبھی محبوب کی یاد برسوں نہیں آتی۔ کبھی برابر آتی ہے۔ کبھی یاد دلا کر بھی بھلایا جاتا ہے۔ انسان کبھی کرم کو ستم سمجھنے لگتا ہے۔ کبھی وہ پتھروں کی مار برداشت کر لیتا ہے کبھی پھولوں کی چوٹ نہیں سہہ سکتا۔ کبھی خود غرض ہوتا ہے اور ہر چیز کو اپنے مفاد پر قربان کر دیتا ہے۔ کبھی دوسروں کی خاطر اپنی ہر متاع گراں بہا لٹانے کے لیے تیار رہتا ہے۔ اس طرح حسرت کی عشقیہ شاعری عشق کی زبان میں انسانی فطرت کی ترجمان بن جاتی ہے۔ ان چیزوں کو چوں کہ عام طور پر تسلیم کیا گیا ہے اس لیے ان کی وضاحت کی ضرورت نہیں ہے۔ قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ حسرت کی عشقیہ شاعری ایک قدرتِ شفا رکھتی ہے۔ ان کے لیے یادِ یار راحت اور فراغت رکھتی ہے۔ محبت انھیں سرفرازی عطا کرتی ہے۔ ان کے دل کو گداز اور دردمندی کی دولت سے آشنا کرتی ہے۔ یہ ان کے لیے راہِ فرار نہیں بنتی ہے اور اسی کی وجہ سے وہ زندگی کی دوسری ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے کے قابل ہوتے ہیں۔ ان کے مزاج کی آئینہ داری ان اشعار سے ہوتی ہے:۔

گو حسرت ہوں رقیبِ محنت ہوں ‏ ‏ میں کہ دل دادۂ محبت ہوں
حکمرانِ دیارِ استغنا ‏ ‏ صاحبِ دولتِ فراغت ہوں

حسرت کی عشقیہ شاعری کی عظمت اس وقت تک اچھی طرح واضح نہیں ہو سکتی جب تک ہم ان کی حسن کاری کے راز کو نہ سمجھ لیں۔ اُنھوں نے

خود اعتراف کیا ہے کہ۔

طبع حسرت نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

لیکن جن شعراء کا رنگ اُن کے یہاں زیادہ ہے وہ میر، مصحفی، جرات اور مومن
ہیں۔ میر کے سوز و گداز، مصحفی کی داخلیت لیے ہوئے خارجیت اور لمبی ردیفوں کی
خوب صورتی، جرات کی معاملہ بندی، مومن کی رنگینی اور شنگرف کاری، سب
حسرت کے یہاں جلوہ گر ہیں۔ مگر ایک جدید، باقاعدہ نوک پلک سے درست،
رواں دواں، مترنم، شگفتہ اور احساس سے بھرپور، تغزلاتی زبان میں۔ انھوں
نے لکھنؤ کی زبان کی ہمواری اور شستگی لے لی۔ اس کی لفظ پرستی سے احتراز کیا
انھوں نے دہلوی رنگ کی وہ عصبیت چھوڑ دی جو متروکات کے معاملے میں
ہٹ دھرمی سے کام لیتی تھی۔ خود کہتے ہیں ؎

رکھتے ہیں عاشقانِ حسنِ سخن   لکھنوی سے نہ دہلوی سے غرض

انھوں نے جا بجا سعدی، نظیری اور فغانی کے تتبع کا ذکر کیا ہے اور ایمان کی بات
یہ ہے کہ نظیری کے تغزل کی لطافتیں اردو میں حسرت کے یہاں عجیب شان سے ملتی ہیں۔
ان کی عام زندگی کے باوجود، ان کی تراکیب کی چستی اور برجستگی لائق توجہ ہے۔
مومن و شیفتہ کی ترکیبیں بھی شگفتہ ہوتی ہیں۔ مگر حسرت کے یہاں معنی آفرینی، حسن آفرینی
اور اختصار تینوں کا حق جس طرح ادا کیا گیا ہے وہ کچھ اور ہی ہے۔ فارسی کی وہ تراکیب
اُردو میں جس طرح رمزیت، فضا اور پس منظر تیار کر دیتی ہیں، اس کو حسرت نے سمجھا بھی
ہے اور برتا بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کوئی بڑا شاعر، آسان اور عام فہم اردو کا کتنا ہی
دل دادہ ہو، ان تراکیب کو بالکل چھوڑ نہیں سکتا۔ میر نے انھیں برت کر کیا بات پیدا کی
اور سوز نے انھیں نظر انداز کر کے اپنا کتنا نقصان کیا۔ اسے اگر پرانی بات سمجھ کر
بھلا بھی دیں تو آج بھی حسرت اور آرزو لکھنوی کا فرق اس بات کی اہمیت کو منوانے کے لیے

کافی ہے۔ حسرت نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ ہماری کلاسیکل شاعری اب بھی اتنی سرمایہ دار ہے
کہ اس کی تہہ سے موتی نکالے جا سکتے ہیں۔ اس میں حکیمانہ مذاق کی کمی تھی اور
اس کمی کو جس طرح غالب اور اقبال نے پورا کیا وہ اردو شاعری کی خوش قسمتی ہے۔

تہذیبِ رسمِ عاشقی، شانِ توجہ، سادگی ہائے تمنا، سحر کاریِ رنگِ حیا، پروردۂ
گیسوئے دوست۔ داغِ ناتمامی، تماشائے بے شعور، محشرِ اضطرابِ خاموش، خانہ بردوشیِ
آرزو، حسنِ نگہباں، حسنِ شرابی، گستاخ دستیِ شوق، کوئے جاناں کی ہوا داری،
آبشارِ آرزو، التماسِ آرزو، خوبیِ بے خلل جیسی ترکیبیں جو حسرت کے یہاں
سینکڑوں کی تعداد میں ہیں صرف بلاغت اور اختصار کی کان ہی نہیں ہیں۔ ان
میں حسن کاری بہ درجۂ اتم موجود ہے۔ مومن کے سلسلے کے اس رنگ کو نہ صرف حسرت
نے قائم رکھا ہے بلکہ اس میں بڑے لطیف اضافے کیے ہیں۔

اب ایک سوال یہ رہ جاتا ہے کہ حسرت کے کلام میں زندہ رہنے کی کتنی صلاحیت
ہے اور وہ آئندہ دور میں کس قدر مقبول رہے گا۔ ظاہر ہے کہ پیشین گوئی ادب
کے طالب علم کا کام نہیں مگر موجودہ رجحانات کو سمجھ کر آئندہ کے متعلق کچھ رائے
ضرور قائم کی جا سکتی ہے۔ حسرت کا سب سے اچھا کلام ۱۹۰۲ء سے ۱۹۱۶ء تک کا ہے اسکے
بعد اس میں وہ جوش و جذبہ، وہ بے خودی و ہشیاری، وہ مستی و کیفیت کم ہو جاتا
ہے جو غزل کی جان ہے۔ حقیقۃً شاعری میں یہ قدرتی بات ہے۔ حسرت بہت جلد
کہتے تھے اور ان کے یہاں محنت و تلاش و کوشش کو کم دخل ہے۔ ان کی شاعری
ان کے فطری جوشِ طبیعت کا ابال ہے۔ لیکن ۱۹۱۶ء کے بعد اس میں کسی شے کی
کمی ہو گئی۔ اور ان کے آخری دس بارہ سال کا کلام تو تبرک کی حیثیت رکھتا
ہے۔ ان کی قبرص کی پری اور اٹلی کی ثریا پرچھائیاں سی ہیں جن کی ان کے آغازِ
محبت کے حسنِ شوق کے مقابلے میں کوئی اہمیت نہیں۔ دوسرے ان کے تجرباتِ عشق

بھی صرف نظارہ و مشاہدہ کی دُنیا تک محدود ہو گئے تھے اور اُن کی پرہیزگاری اُنھیں حد سے بڑھ جانے سے روکتی تھی۔ ان کا ایک شعر ہے۔

مجازی عشق بھی اک شے ہے حسرتؔ
ہم اس نعمت کے منکر ہیں نہ عادی

اس مجازی عشق کی آنچ ۱۹۱۶ء کے بعد کم ہو گئی ہے اور تصوف کی لے بڑھ گئی ہے اور اسی وجہ سے ہمارے لیے اور اُردو شاعری کے لیے پختہ کار حسرتؔ کے مقابلے میں جوان اور زندہ دل حسرتؔ کی اہمیت زیادہ ہے۔ ایک اور بات جو اس سلسلے میں ملحوظ رکھنا چاہیے، یہ ہے کہ حسرتؔ کے عشق کی فراغت، اس دور میں خواب و خیال ہو گئی ہے اور اُس کے ساتھ جو رومانی جذبات اور چھپا لیا تی احساسات وابستہ ہیں وہ اس دور کی اقتصادی مشکلات اور ذہنی الجھنوں نے بہت حد تک مجروح کر دیے ہیں۔ حسرتؔ نے ایک شعر میں عذر کیا ہے۔

اپنا سا شوق اوروں میں لائیں کہاں سے ہم
گھبرا گئے ہیں بے دلیٔ ہمرہاں سے ہم

یہ بے دلی جو اس دور کی لعنت ہے عشقیہ شاعری کی لطافتوں کے لیے قاتل ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ وقت کے بدل جانے کے ساتھ یہ جذبہ باقی بھی نہیں رہ سکتی تھی۔ اس لیے حسرتؔ کا کلام ایک کلاسک حیثیت سے لائق احترام رہے گا مگر شاید یہ آیندہ نسلوں کو اس طرح نہ گرمائے جس طرح اب تک گرماتا رہا ہے۔ ایک وجہ یہ ہے کہ شاعری سے اب مطالبہ بہت سخت ہو گیا ہے۔ اس سے جذب و کیف اور رنگ و نور کے علاوہ فکر و نظر اور ذہن و علم کی بھی طلب کی جاتی ہے۔ عشق اقبالؔ کے الفاظ میں عقلِ خداداد کی پیروی بھی کر سکتا ہے اور اس دور میں ایسا بھی ہوا ہے گر یہ عقل نہیں بن سکتا۔ اس لیے گو غالبؔ و اقبالؔ کا درجہ حسرتؔ سے بڑا ہے

مگر پھر بھی حسرت اپنی وادی کے امام ہیں۔ وہ ہمارے بڑے شعراء میں سے ہیں اور جب تک اردو غزل زندہ ہے، تہذیب رسم عاشقی کا یہ عام کرنے والا، عشق تازہ کار اور حسن ہزار شیوہ کا یہ ادا شناس، مشق سخن کے ذریعے سے چکی کی مشقت کو یہ آسان کرنے والا، مہذب رند اور عاشق صادق بھی زندہ رہے گا۔ حسرت دراصل غزل کا مجدد ہے۔ اس نے صالح روایات کو تازہ کر کے دکھا دیا اور اس دنیا کے حسن و عشق کی لطافتوں میں وہ عظمت پیدا کی جس کے سامنے فردوس کی بہاریں یا کوچہ و بام کی رعنائیاں دونوں ماند پڑ جاتی ہیں۔ حسرت نے ثابت کر دیا کہ رعنائی خیال ہر دور میں اپنی جگہ پیدا کر سکتی ہے۔ بشرطیکہ اس کی بنیاد سچائیوں پر ہو۔ رنگین اور قیمتی تجربات کا یہ انمول خزانہ ہمیں زندگی اور اس کے حسن سے محبت سکھاتا ہے اور محبت کو ایک آزار قرار دینے کے بجائے اس کی مسیحائی اس کی تخلیقی قوت اور اس کے حیات بخش اور حیات آفریں امکانات سے آشنا کراتا ہے۔ اردو شاعری کی بیمار روایات کے بجائے یہ اس کی صالح روایات کا گنجینہ ہے اور اس کی برکت سے ہم اپنے کلاسیکل ادب سے اور قریب آجاتے ہیں۔ حسرت کی وجہ سے میرؔ، مصحفیؔ، قائمؔ، جرأتؔ و مومنؔ بھی ٹمٹماتے ہوئے ستارے نہیں ماہِ تمام معلوم ہوتے ہیں۔ ہم حسرتؔ کے چراغ میں ان کی روشنی بھی دیکھ سکتے ہیں۔ ان کا کلام درستیٔ مذاق کا سب سے اچھا ذریعہ ہے۔ وہ سچ کہتے ہیں ؎

شعر سے تیرے ہوئی مصحفیؔ و میرؔ کے بعد
تازہ حسرتؔ اثرِ حسنِ بیاں کی رونق

جگر مرادآبادی

جگر ایک رومانی شاعر ہیں۔ رومان کسی نہ کسی حقیقت کو ہی خوابوں میں پیش کرتا ہے۔ جگر کے یہاں بھی خواب اور حقیقت کی دھوپ چھاؤں نظر آتی ہے۔ جگر نے ساری عمر حسن اور عشق کے نغمے گائے ہیں۔ حسن و عشق کا تصور ان کے یہاں باوجود اپنی لطافت، اپنے دھندلکے، اپنے جلووں اور اس کے پردوں کے، ایک زندہ اور حقیقی تصور ہے۔ اُن کا عشق رومانی ہے۔ وہ حسن کو ایک قدرِ مطلق مانتے ہیں، مگر اُن کے یہاں حسن ایک ماورائی پرچھائیں نہیں۔ ایک زندہ اور تابندہ حقیقت ہے۔ جگر کا حسن کا تصور اصغر کے تصور سے مختلف ہے۔ اگرچہ دونوں میں کچھ مناسبت پائی جاتی ہے۔ صوفی حسن کے ایک مجرّد تصور سے عشق کرتا ہے۔ اُسے ساری کائنات میں ایک ہی حسن کے مظاہر نظر آتے ہیں۔ جگر بھی اس تصور سے کھیلتے ہیں مگر اُن کے یہاں حسن کے ارضی و مجازی پہلو اتنے نمایاں ہیں کہ یہ روشن پرچھائیں ایک شعلہ بن جاتی ہے۔ جگر کے یہاں حسن کا تصور اصغر سے زیادہ حسرت کی یاد دلاتا ہے۔ حسرت نے حقیقت میں رومان تلاش کیا۔ جگر نے حقیقت کو رومان بنایا۔ دونوں قدیم بھی ہیں اور جدید بھی۔ حسرت اور جگر باغی نہیں ہیں۔ وہ بے زار بھی نہیں ہیں۔ انھوں نے زندگی اور حسن کو جیسا پایا ہے، بے نقاب کیا ہے۔ حسرت کے یہاں زیادہ گہرائی اس لیے نظر آتی ہے کہ اس میں نفسیاتی حقائق زیادہ ہیں۔

جگر آج سے دس سال پہلے اس گہرائی تک نہ پہنچ سکے تھے مگر ایک عرصے کی طوفانی اور جذباتی زندگی کے بعد ان کے یہاں ایک ٹھہراؤ آیا۔ انھوں نے سنجیدگی کے ساتھ اپنے سرمائے کا جائزہ لیا۔ وہ اصغر کے اور قریب ہونا چاہتے تھے۔ مگر ان کی افتادِ طبع نے انھیں حسرت کے قریب کر دیا۔ چنانچہ ان کے نئے مجموعے میں جو ایک طرح سے جگر کے عالمِ ہوش کا کلام ہے، جگر کی عشقیہ شاعری میں گہرائی اور حقیقت نظر آتی ہے۔ اس کی وجہ سے ان کی رومانیت وسیع ہو گئی ہے، اور ان کا ادبی مرتبہ مستحکم۔ اس اجمال کی تفصیل ضروری ہے۔

جگر کی زندگی خاصی رنگین، دل چسپ اور پرکیف رہی ہے۔ ان کی دیوانگی اس لیے صحت مند کہی جا سکتی ہے کہ اس میں سود و زیاں کا وہ پیمانہ نہ تھا جو عام لوگوں کو دنیاوی کامیابی اور خوش حالی اور متوسط طبقے کے منشیِ فکر کی طرف لے جاتا ہے۔ ان میں اپنے جذبات و میلانات کے لیے ہر قیمت ادا کرنے کی جرأت تھی۔ ان کی جوانی دیوانی تھی۔ ان کے یہاں ساقی و صہبا دونوں سے گہری وابستگی رہی ہے۔ ان کی رندی ان کی ادبی زندگی کا ایک لازمی جزو ہے اس سے ان کی شخصیت میں ایک صداقت پیدا ہو گئی ہے، جو بعض بزرگوں کی رعونت اور مصلحت پسندیوں کے مقابلے میں زیادہ فطری اور دل کش ہے۔ رندی اور منافقت میں ازلی بیر ہے۔ جگر منافق نہیں ہیں۔ وہ اپنے ماضی پر شرمندہ بھی نہیں ہیں۔ صرف وہ اسے پیچھے چھوڑ چکے ہیں۔ انھوں نے عشق کیا ہے اور اس عشق کی آنچ میں جلنے اور پگھلنے سے ان کی آواز میں لَے اور ان کی شخصیت میں گداز پیدا ہو گیا ہے۔ ان کے عشق نے انھیں اس دنیا کے حسن اور حسینوں سے عشق کرنا سکھایا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس مجازی حسن میں گہرے ابتدائی نقوش کی وجہ سے انھیں ایک حسنِ حقیقی کی جھلک نظر آتی ہے۔

جس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں وہ ہندوستان کے مسلمان شرفاء کا وہ متوسط طبقہ ہے
جو اب روز بروز بکھرتا جارہا ہے اور موجودہ دور کی یورش اور بالخصوص کی تاب
نہیں لا سکتا۔ اس طبقے کو ماضی سے محبت، تہذیب و شرافت کی پرستش، ایک مذہبی
شعور چند اخلاقی قدریں، ایک مبہم سی انسان دوستی ورثے میں مل گئیں۔ جگر انھیں
قدروں پر پلے اور بڑھے، جوان ہوئے تو شباب کے تقاضے اور فطرت کے مطابق
انھیں بہا لے گئے۔ چنانچہ اس دور میں اُن کی زندگی کے دو رُخ تھے۔ جذباتی طور
پر وہ شاعری اور رندی کے پجاری تھے۔ ذہنی طور پر وہ اپنی چند قدروں کے دل دادہ
ہیں جنھیں سہولت کے لیے مشرقیت کہہ لیجیے۔ یہی وجہ ہے کہ عالم ہوش میں بظاہر
وہ اپنی زندگی کے بڑے بھرپور اور جاندار حصے سے بغاوت کرتے اور اپنی ذہنی
قدروں کی طرف لوٹتے نظر آتے ہیں۔ سطحی نظر سے دیکھا جائے تو جگر کی رندانہ شاعری کے
مقابلے میں اُن کی موجودہ شاعری ایک حد تک پھیکی نظر آتی ہے۔ لیکن انصاف کا
تقاضا یہ ہے کہ اُن کی رندی و ہوش دونوں کی بنیادی خصوصیات کو تلاش کیا جائے
اور ان میں جو وحدت ہے اُسے نمایاں کیا جائے۔ جگر کے یہاں یہ وحدت موجود
ہے۔ اس کے احساس کے بعد ان کی موجودہ شاعری کا صحیح مقام نظر آجاتا ہے اور ان
کے عالم مستی اور عالم ہوش دونوں ایک ارتقائی سلسلے سے منسلک ہو جاتے ہیں۔

جگر کے نزدیک زندگی کی سب سے بڑی حقیقت جمال ہے۔ ان کے کلام میں
اس جمال کے مختلف نام ہیں۔ زندگی میں جمال کی مصوری اور فلسفۂ جمال کی پرستش
میں فرق ہے۔ جمال کا احساس اچھی چیز ہے۔ جمال کی ایک قدر مطلق کی حیثیت سے
پرستش زیادہ سے زیادہ ایک خواب کی پرستش ہے جس کا شرمندۂ تعبیر ہونا بہت مشکل
ہے۔ جگر کے مزاج میں وہ فلسفیانہ گہرائی اور وہ وحدت ذہنی اور وہ سنجیدہ فکر نہیں ہے۔
جو مثلاً غالب اور اقبال کے کلام میں ہے۔ اس لیے جگر کو غالب یا اقبال کے معیار پر

پر لکھنا غلط ہوگا۔ وہ میر و مومن اور داغ و حسرت کے دبستان کے شاعر ہیں۔ ان سب شعراء کے یہاں ایک ایسی شدید جذباتیت ملتی ہے کہ وہ ان کی زندگی بن جاتی ہے مگر اس جذباتیت کو فلسفہ نہ سمجھنا چاہیے، مزاج قرار دینا چاہیے۔ یعنی جگر مزاج کے اعتبار سے جمال پرست ہیں وہ حسن کے پجاری ہیں اور حسن کے ادا شناس۔ ان کے عشق نے انھیں زندگی کے ہر قسم کے کامیاب اور ناکامیاب تجربے دیے ہیں۔ ان کی ناکامیوں نے انھیں فانی کی قنوطیت کی طرف مائل نہیں کیا۔ اُن کی کامرانیوں نے انھیں داغ کی شوخی و شرارت کے ڈھلان پر بھی جانے سے روکا۔ وہ صرف عاشق نہیں ہیں۔ عاشق شاعر ہیں۔ لطیف اشعار کی پرچھائیوں میں زندگی کی بعض کثافتیں، مقدس اور نورانی پیکر اختیار کر لیتی ہیں۔ ان لطافتوں کی آب و تاب، انھیں کثافتوں سے ہے۔ اگر یہاں ایک کو اچھا اور دوسرے کو بُرا کہنے کی بجائے دونوں کے رشتے کو تسلیم کرنا ضروری ہے۔ جگر کے عشق میں ایک عام آدمی کی صحت مند جنسی کشش ہے مگر یہ مریضِ عشق نہیں ہے۔ اُن کی رومانیت، ایک جذباتی، تخئیل پرست اور سریع الحس انسان کی رومانیت ہے۔ حسن اُن کے نزدیک محض جلوہ یا محض پردہ، محض سینۂ شفاف، یا محض لالہ و گل اور برق و بار نہیں ہے۔ یہ سب کچھ ہے اور اس سے کچھ زیادہ۔ جگر ایک پیکرِ جمیل کو محض قاتل ہی نہیں سمجھتے۔ پیکرِ لطیف بھی مانتے ہیں۔ وہ بانیِ بیداد کے رنگِ رُخ میں مظلوم کی فریاد کا عالم دیکھ سکتے ہیں۔ وہ حسن کو اُس وقت کامل جانتے ہیں جب اُس میں عشق کی گستاخ نگاہی شامل ہو جائے۔ اُن کا محبوب قدیم اردو شعراء کا بے رحم، سنگدل، تُرکِ ستم پیشہ نہیں ہے۔ وہ سینے میں دل اور پہلو میں جذبات رکھتا ہے۔ وہ ظلم بھی کرتا ہے اور رحم بھی، بجلیاں بھی گراتا ہے اور پھول بھی برساتا ہے۔ وہ شوخ بھی ہے اور شرمیلا بھی، آفتاب بھی ہے اور ماہتاب بھی۔ اسی وجہ سے

جگر کے یہاں محبت بھی ایک دکھ کی داستان، ایک طویل سلسلۂ ہجراں، ایک لا متناہی غم نہیں ہے۔ اُس میں چاہنے اور چاہے جانے کی لذت ہے۔ یہ شاخ بھی ہے اور تلوار بھی۔ یہ ان کی خوشی پر اپنے غم کو نثار کر دینے کا نام ہے۔ اس کا اسی دنیا کا عالم ہے مگر اس سے کچھ زیادہ بھی۔ کبھی اس میں ایک ایسا وقت آتا ہے جب آنسو خشک ہو جاتے ہیں۔ مگر طغیانی نہیں جاتی۔ کبھی صبح و شام، صبح و شام ہی نہیں معلوم ہوتے۔ کبھی کائنات ایک ساغر سرشار نظر آتی ہے اور زندگی ایک نشۂ پیہم، جگر کا یہ تصور رومانی ہوتے ہوئے بھی صحت مند، وسیع اور لطیف ہے۔ یہ ہمارے تہذیبی تصور کا ایک جز ہے۔ اس کے مدارج سے زندگی اور کائنات کی وسعتیں کم نہیں ہوتیں۔ نہ زندگی بسر کرنے کا حوصلہ کم ہوتا ہے۔ زندگی اس کی وجہ سے ایک قابل قدر چیز ہو جاتی ہے۔ جگر کے حسن و عشق میں روایت کا احترام موجود ہے۔ مگر یہ تصور محض روایت نہیں ہے۔ ان کی زندگی ہے۔ یہ شوخ ہوتے ہوئے بازاری نہیں ہے۔ یہ اخلاقی قدروں کو سمیٹ لیتا ہے۔ مگر چند پند اور منتخب الحکایات کی خشکی سے بچتا ہے۔ یہ لطیف بھی ہے اور جاندار بھی۔ اس میں مفکرانہ سنجیدگی کم ہے۔ مگر جذبات کی گہرائی نے اسے وہ تیز نشہ عطا کیا ہے کہ اس کا اثر دیر تک زائل نہیں ہوتا۔

مفکرانہ سنجیدگی اور جذباتی سیلاب دونوں سے غزل میں کام لیا گیا ہے۔ لیکن یہاں یہ کہنا ضروری ہے کہ غزل کا آرٹ دوسری چیز کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ غالب سے پہلے غزل میں تغزل، حدیث دلبری یا ساغر سرشار کا ذکر زیادہ تھا۔ غالب نے اُردو شاعری کو ایک ذہن دیا اور غزل کی رمزیت کو کائنات کے رموز و اسرار سے آشنا کیا۔ غالب سے غزل کو فائدہ بھی ہوا۔ مگر غزل کی پوری تاریخ پر نظر ڈالنے سے واضح ہوتا ہے کہ غزل کی اصلی روایت میر کی روایت ہے۔

یہاں یہ مسئلہ اہم نہیں ہے کہ خود غزل موجودہ دور کے مزاج کی عکاسی اور اس کی ذہنی تیاری کے لیے کس قدر موزوں ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ غزل کی تاریخ، اس کی روایات، اس کے مختلف موڑ اس کے رنگ و آہنگ کیا ظاہر کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں مختصر طور پر کہا جا سکتا ہے کہ غزل ہماری صدیوں کی تہذیب کی سب سے اچھی نمائندگی کرتی ہے۔ غزل کے اشارے، غزل میں کھو جانے اور کچھ پانے کے انداز، غزل کی لطیف اور دھندلی فضائیں، اس کی نفاست اور بہتے ہوئے پانی کی روانی، ایک کلچر اور تہذیب کی پختگی کی علامت ہیں۔ غزل کو نیم وحشیانہ صنف شعر کہنے والے تہذیبوں کے سائنٹفک تصور سے ناواقف ہیں۔ مجھے یہاں یہ کہنا نہیں ہے کہ ہماری گزشتہ تہذیب موجودہ تہذیب و تمدن سے بہتر یا بدتر ہے۔ مجھے تو صرف یہ یاد دلانا ہے کہ غزل ہمارے جاتے ہوئے کلچر کا عطر اور روح ہے اور اس کلچر کی سب سے اچھی نمائندگی کرتی ہے۔ یہ تہذیب جن قدروں کی علم بردار ہے غزل میں سب کی سب آ گئی ہیں۔ اس کلچر کا ذریعہ اس خوش حال طبقے کی یاد دلاتا ہے جو زندگی کے مسائل کو اشاروں، اشاروں میں بیان کرتا ہے اور جس کے سامنے زندگی کے سخت سے سخت مسائل لطیف اور نازک ہو کر آتے ہیں۔ حسن و عشق یہاں محض ایک علامت نہیں ہیں، زندگی ہیں۔ اگرچہ زندگی کے ایک چھوٹے سے گوشے سے متعلق ہیں۔ یہاں شعر و شاعری کا مقصد نہیں ہے اور اگر ہے تو ذہن کو آسودگی اور تازگی دینا۔ یہاں رندی و احتساب کا تذکرہ شعر و شاعری کی دنیا میں اپنے لیے وہ آزادی تلاش کرتا ہے جو زندگی میں بعض مذہبی بندشوں کی وجہ سے نہیں ملتی۔ یہ تہذیب مذہب کی بعض قدروں کا احترام کرتی ہے مگر مذہبی نہیں ہے۔ اس نے اسلام کے ساتھ کچھ کم کھلنڈرا پن نہیں کیا ہے اور دیر و کلیسا کو محض یونہی نہیں برتا ہے۔ اگر

بے لاگ اور سائنٹفک نظر سے دیکھا جائے تو غزل میں ہماری ہندوستانی تہذیب و تمدن کی صدیوں کی داستان ملتی ہے۔ یہ تہذیب ایران و توران سے بعض نام اور علامات لیتی ہے، اور کیوں نہ لیتی جب وہاں کے لالہ زاروں کے پھولوں سے بھی یہ اپنے نگارخانوں کو سجاتی رہی تھی مگر یہ ہے ہندوستانی اور ہندوستان کی آب و ہوا، اس کے مزاج، اس کی قومی خصوصیات کی علم بردار، اس غزل اور اس کی نمائندہ تہذیب کے لئے موجودہ مغربی اور سائنٹفک تہذیب یقیناً ایک خطرہ ہے۔ لیکن اس وجہ سے ہمیں موجودہ غزل گو شعراء کی روایات اور ان کے مخصوص طرزِ فکر کو نظرانداز نہیں کرنا چاہیے۔ جگر کی شاعری کے مطالعے کے وقت پہلے یہ سوالات ذہن میں رکھیے کہ غزل انتشار خیالی اور پراگندگی کو ترقی دیتی ہے۔ یا غزل واضح اور روشن خیالات سے دور رہتی ہے۔ پھر یہ سوچنا چاہیے کہ جگر کے یہاں کوئی منفرد کارنامہ کوئی انوکھی آواز، کوئی اہم نقش ایسا بھی ہے جو ان سے پہلے یا تو نہ ہو یا ان کی وجہ سے روشن ہو گیا ہو۔ اس کے بعد اس نقش کی رنگینی اور حسن اور شاعری میں اس کی اہمیت کا سوال آئے گا۔ جگر کا تغزل جانا پہچانا تغزل ہے۔ حالی یا اقبال کے تجربات جگر کی شاعری میں ڈھونڈنے کی زیادہ گنجائش نہیں۔ جگر جس ماحول اور طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ داغ، امیراللہ تسلیم اور رسا کا ماحول ہے۔ یہ اپنی روایات کا احترام کرتا ہے۔ مگر اپنے زمانے کی زندگی اور اس کے حسن کا اداشناس بھی ہے۔ یہ نہ صوفیوں کی طرح دنیا کو تج دینا چاہتا ہے اور نہ حکیموں اور فلسفیوں کی طرح پہیلیاں بجھواتا ہے۔ یہ حسن اور جمال کا اس وجہ سے اور بھی دل دادہ ہے کہ اس میں ذہنی تسکین کا سارا سامان موجود ہے۔ جگر کی شاعری کا مطالعہ میر، مومن، حسرت، داغ کی روشنی میں کرنا چاہیے۔ لیکن انصاف کا تقاضا یہ ہے کہ جگر کی آواز اس برادری میں صرف ایک ہلکی

سی آواز بازگشت نہیں ہے۔ اپنی لے اور اپنا زیر و بم بھی رکھتی ہے۔

جگر کی مقبولیت اور شہرت کو عام طور سے نقادوں نے تسلیم کیا ہے۔ ان کے تغزل، ان کی رندی و سرمستی، ان کے لطیف اشارات اور دل کش کنایات، ان کی حسن پرستی اور حسن کاری سے کسی کو انکار نہیں، لیکن نگار کے نقاد نے ان کے یہاں "دعوتِ فکر کم اور دعوتِ کام و دہن زیادہ" پائی ہے۔ مجنوں نے انھیں مشاعرے کا شاعر بتایا ہے اور اُن کی شاعری کو ہلکی پھلکی جذباتی شاعری قرار دیا ہے۔ یہاں یہ کہنا ضروری ہے کہ ان اشخاص نے غزل کے فن اور مزاج، اس کی تاریخ اور اس کی روایات کو نظر انداز کیا ہے۔ کوئی بھی ادبی صنف تجربات کے لیے اپنا دامن وسیع رکھنے کے باوجود اپنی روایات اور تاریخ سے بے نیاز نہیں ہو سکتی۔ غزل میں فکر کے لیے گنجایش ہے مگر اُسے جذبہ بن کر آنا چاہیے اور میرا خیال یہ ہے کہ اچھی اور سچی شاعری میں بھی محض فکر سے کام نہیں چلتا۔ اُسے جذباتی گرمی چاہیے۔ غزل میں غالب نے سب سے پہلے فکر کو جگہ دی مگر غزل میں اس متفکرانہ سنجیدگی کی گنجایش نہیں ہے جو نظم کے لیے موزوں ہے۔ غالب، حالی اور اقبال کے چند تجربات کے باوجود بھی غزل میں لطیف اشارے ضروری ہیں۔ غزل پر چھاچھوندا سے روشن ہے اُسے دن کی دھوپ پسند نہیں۔ ہماری شاعری کی صحت مند روش اس سے ظاہر ہوتی ہے کہ آزاد اور حالی کے بعد سے ہمارے یہاں نظم کے ذریعے سے سنجیدہ مقصدی شاعری کی گئی ہے۔ نظم کی تعمیر، اس کا ربط و تسلسل، اس کی آزاد فضا، بڑے سے بڑے اور گہرے سے گہرے خیال کو تفصیل سے بیان کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ غزل کے اشارات، اس کی چلتی پھرتی تصویریں، ہماری معلومات میں اضافہ نہیں کر سکتیں، ہمارے جذبات میں گرمی و لطافت پیدا کر سکتی ہیں۔ نگار کے نقاد کا خیال ہے کہ مستقبل کی زندگی غزل کی آواز پر

آواز دے گی۔ میں اتنا خوش فہم نہیں ہوں۔ میرا خیال ہے کہ غزل کے آرٹ کو آپ
تھوڑا سا بدل سکتے ہیں مگر اسے نظم نہیں بنا سکتے نہ بنانا چاہیے۔ ہاں غزل کے
اثر سے نظموں میں تعمیر اور تسلسل کا خون کر سکتے ہیں۔ اقبال کی بہت سی مشہور
نظموں میں یہ اثر موجود ہے۔ "شمع و شاعر" جو بانگِ درا کی مشہور نظموں میں ہے۔
اس اثر کو اچھی طرح ظاہر کرتی ہے۔ خضر راہ سے اقبال نے صحیح معنی میں نظم کہنی سیکھی۔
جوش کی نظموں میں اب بھی غزل کے اثرات ملتے ہیں۔ وہ مربوط اور مسلسل خیالات پیش
نہیں کرتے۔ مختلف تصویروں کی کثرت سے ذہن پر ایک مجموعی اثر چھوڑ جاتے ہیں۔ انکی کئی اچھی
نظموں میں ایک ہی خیال کو مختلف پہلوؤں یا مختلف تشبیہوں یا استعاروں سے ادا کیا گیا ہے خیال
میں ترقی یا جامعیت نہیں ہے۔ اقبال یا جوش کی مثال اس لئے دی گئی کہ غزل اور
نظم دونوں میں ایک ہی فن تلاش نہیں کرنا چاہیے۔ غزل کا آرٹ ایک مخصوص تہذیب
میں پختہ ہوا ہے۔ اس آرٹ کے لیے ایک روشن مستقبل کی پیشین گوئی کرنا، اس
مستقبل کے روشن ہونے کی اچھی دلیل نہیں ہے اور نہ پیشین گوئی کی عادت اچھی
چیز ہے۔ فانی اور جگر جب غزل اور نظم میں فرق کرتے ہیں اور غزل کہنے والے کو
شاعر اور نظم کے پرستار کو ناظم کہتے ہیں تو دونوں کے بنیادی فرق کو واضح کرنے میں غلطی
نہیں کرتے۔ غلطی وہ غزل کے شاعر کو ترجیح دینے میں کرتے ہیں۔ نظم کہنے والا غزل گو
شاعر سے کسی طرح کم درجے کا شاعر نہیں ہے۔ بلکہ اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ اپنے
جدید ذہن اور نئے ادبی شعور کی وجہ سے غزل سے بہتر، جامع اور ترقی یافتہ صورت
کا علمبردار ہے۔ غزل کے ذریعے سے ہم موجودہ نسلوں کی ذہنی عکاسی تو کر سکتے ہیں
مگر اس کی قیادت نہیں کر سکتے۔ نظم اس ذہنی قیادت کے لیے زیادہ موزوں ہے۔
ادب کو ہم زندگی کا آئینہ ہی نہیں کہتے، زندگی کو سدھارنے اور سنوارنے کا
ذریعہ سمجھتے ہیں۔ ہم شاعری کو پیمبری مانتے ہیں۔ غزل میں یہ پیمبری ممکن نہیں۔

اس کے لیے نظم کی وسعتیں اور گہرائیاں زیادہ موزوں ہیں۔ غزل کے شاعر پر یہ بوجھ رکھا جائے تو یہ اسے نہیں اٹھا سکے گا۔ وہ بعض مخصوص لمحات میں بعض اشارات کے ذریعے اس پیمبری تک پہنچ سکتا ہے مگر اس کا آرٹ اسے زیادہ دیر تک اس بلندی پر نہیں رہنے دے گا۔ غزل کا کمال یہ ہے کہ وہ ایک اچھا آئینہ ہے۔

اس لیے جگر کی شاعری میں اگر دعوتِ فکر کم ہے تو اس وجہ سے کہ وہ غزل کے شاعر ہیں۔ وہ اپنی غزلوں کی وجہ سے زندہ رہیں گے اپنی نظموں کی وجہ سے نہیں۔ ان کے مزاج میں اور نظم کے فن میں مناسبت نہیں ہے۔ اسی وجہ سے ان کی نظموں میں غزل کی خوبیاں اور خامیاں ملتی ہیں۔ نظم کی خوبیاں اور خامیاں نہیں ملتیں۔ دعوتِ فکر نے فانی کی یاسیت کو قنوطیت بنا دیا۔ میر نے اس فکر سے اپنا دامن بچایا۔ اسی وجہ سے میر فانی کا سا مہذب شعور رکھتے ہوئے بھی فانی سے بڑے شاعر ہیں اور جگر کی غزل، فانی کی گہرائی، ان کی انفرادیت، ان کی نشتریت کو نہ پہنچتے ہوئے بھی ہمارے لیے زیادہ صحت مند، رنگین، دل کش اور جان دار ہے۔ فانی کی طرح جگر نے کبھی موت کو اپنا نہیں سمجھا، انھوں نے کبھی شبِ غم کی پرستاری نہیں کی۔ انھیں زہرِ غم سے محبت کبھی نہیں ہوئی، عرفانِ غم سے ہوئی۔ اصغر کی لطافت، ان کی نشاطِ روح، ان کا انبساطِ ذہنی جو ہمیں اس دنیا اور اس کی لطیف مادیت سے الگ کرتا ہے جگر کے بس کی بات نہیں۔ جگر جب اصغر کی تقلید کرتے ہیں تو وہ اپنی عظمت کو نہیں سمجھتے۔ اصغر کی لطافتوں تک پہنچنا ہر ایک کے بس کی بات نہیں ہے۔ اس کے لیے ایک رچے ہوئے مہذب شعور کے علاوہ تھوڑے سے ماورائی اندازِ نظر کی بھی ضرورت ہے۔ جگر کی شاعری پڑھے لکھے عوام کی سمجھ میں آ سکتی ہے۔ اُن کے جذبات کی دھڑکن اس میں موجود ہے۔ ان کی داستانِ حیات کے نقوش اس میں بکھرے پڑے ہیں۔ ان کی محرومیوں اور

کامرانیوں، ان کے عیش و غم سے اس میں زندگی آ گئی ہے۔ جگر کے یہاں جو لذتیت ہے
وہ داغ سے زیادہ مہذب ہے اور مومن سے کم نقاب پوش۔ اس میں لذت پرستی
کی تکمیل نہیں ملتی۔ زندگی اور اس کے حسن کی چاشنی ہے۔ مجنوں نے جس کو ہلکی پھلکی
جذباتی شاعری کہا ہے اس میں وزن کم سہی، مگر لطافت کی کمی نہیں۔ غزل در اصل
فن لطیف ہی ہے۔ جگر کے یہاں جو رنگ شاعرہ یا رنگ محفل ہے اُسے بھی میں بڑی
چیز نہیں سمجھتا، ترقی پسندوں کے ایک بہت بڑے مشاعرے میں جو دسمبر ۱۹۴۷ء
میں لکھنؤ میں ہوا تھا۔ جگر کی ایک غزل کے سامنے دوسرے شعراء کی نظمیں اور
غزلیں بلا وجہ ماند نہیں پڑ گئی تھیں۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے ؎

فکر جمیل خواب پریشاں ہے آج کل
شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل

اس غزل میں جسے نظم کہا گیا ہے جگر نے ایک زندہ احساس کا ثبوت دیا
ہے۔ عمر کی پختگی اور جذباتی طوفان کے ٹھہراؤ نے جگر کو فرار نہیں سکھایا؛ اسے
زندگی کے دکھ درد سے قریب کر دیا۔ اُن کے غم میں غم زمانہ آ گیا۔ یہ معمولی بات
نہیں ہے۔

جگر جدید نہیں ہیں وہ ایک معنی میں ابدی (Ageless) ہیں۔ اس کا
یہ مطلب نہیں کہ جگر کی قدریں ابدی ہیں یا میں ابدی قدروں کا قائل نہیں ہوں۔
اس کا مطلب یہ ہے کہ جگر جن جذبات کو متاثر کرتے ہیں، جن تاروں کو چھیڑتے
ہیں، جو نغمہ الاپتے ہیں اس کی تشنگی بڑی دیرپا اور پائدار چیز ہے۔ میں اس بات
کو ایک مثال سے واضح کر دوں۔ فراق کی غزل جدید ہے۔ اس میں جدید ذہن
کی کارفرمائی ملتی ہے۔ اس سے غزل میں ایک خوش گوار اضافہ ہوا ہے۔ جو موجودہ
دور، اس کی الجھنوں اور اس کی منزل کو جانتے اور سمجھتے ہیں وہ غزل کو ایک

بنا احساس بھی دیتے ہیں مگر اُن کے یہاں اُتار چڑھاؤ بہت ہے، پست و بلند اُن کے یہاں زیادہ ہیں، ہمواری کم ہے۔ مگر غزل کے لحاظ سے جگر اُن سے بہتر ہیں۔ فراق نے غزل کو جدید ذہن دیا۔ جدید ذہن کو خوش گوار اور ہم آہنگ رجاؤ نہیں دیا۔ جگر کے یہاں ایک ہم آہنگی اور رچی ہوئی کیفیت ملتی ہے جو جدید نہ سہی، مہذب، حساس اور بیدار ہے۔ فراق کی زبان میں وہ روانی نہیں ہے، وہ نکھری اور ستھری کیفیت نہیں ہے۔ وہ والہانہ پن نہیں ہے، جو جگر میں ہے۔ اُن کے یہاں وہ ہمدردی بھی نہیں ہے جو مثلاً جذبی، مجاز اور فیض کی غزلوں میں ملتی ہے۔ جدید اور قدیم کی خوش گوار آمیزش غزل میں معمولی کام نہیں ہے۔ اس میں خونِ جگر پینا پڑتا ہے۔ غزل میں فراق کی اہمیت مسلّم ہے مگر وہ دُھلی دُھلائی چاندنی جو جگر کے اشعار میں ہے فراق کے یہاں نہیں۔

جگر کے یہاں تغزل اور سرمستی کی طرف میں اشارہ کرچکا ہوں، لیکن تغزل اور سرمستی تو دوسروں کے یہاں بھی ہے۔ آخر جگر کی انفرادیت کیا ہے؟ جگر کی اپنی آواز کون سی ہے؟ وہ تھرتھراہٹ، وہ لَے کیا ہے جسے ہم ہزاروں آہٹوں، اور کروٹوں میں پہچان لیں؟ جگر نے عشق کی انانیت اور خودداری پر بار بار زور دیا ہے۔ جگر کے یہاں کبھی کبھار عاشق خود محبوب بن گیا ہے۔ یہ دراصل ذہن کا وہ جادو ہے۔ تخیل کا وہ طلسم ہے جس میں کبھی کبھار عاشق اور شاعر اسیر ہوجاتا ہے۔ اس قسم کے اشعار کافی ہیں، مگر یہ جگر کا کارنامہ نہیں ہے۔ جگر کے یہاں نفسیات بھی ملتی ہے، توجہ بے نہایت اور نظر کم، تسکین ہے اور تسکین نہیں، آرام ہے اور آرام نہیں، وہ آنسو جو نظر نہیں آتے، جگر کی داستان کو عام انسانی تجربے کے ساتھ روحِ انسانی کی مخصوص کیفیات سے بھی آشنا ثابت کرتے ہیں۔ پھر بھی جگر کے اصلی رنگ کو سمجھنے کے لئے اُن کے یہ چند اشعار دیکھیے:۔

حُسن کے ہر جمال میں پنہاں
میری رعنائیِ خیال بھی ہے

نازک سی توجّہ میں اشارات کے دفتر
ہلکے سے تبسّم میں کنایات کا عالم

تو محبّت کو لازوال بنا | زندگی کو اگر نہیں ہے ثبات
اے کمالِ سخن کے دیوانے | ماورائے سخن بھی ہے اک بات

اُٹھتی نہیں ہے آنکھ مگر اُس کے رُوبرو
نادیدہ اک نگاہ کیے جا رہا ہوں میں

حسین و سادہ ہے کس درجہ فطرتِ شاعر
ہنسے تو غنچہ و گُل، رو پڑے تو شبنم ہے

اللہ رے بے بسی کہ غمِ روزگار بھی
بیٹھا ہوا ہے تیرے غم کے برابر لیے ہوئے

ہشیار اے نگاہِ ستم آشنائے دوست
دل بھی ہے اک لطیف سا نشتر لیے ہوئے

وہ یوں دل سے گزرتے ہیں کہ آہٹ تک نہیں ہوتی
وہ یوں آواز دیتے ہیں کہ پہچانی نہیں جاتی

اللہ اللہ ہستیِ شاعر | قلب غنچے کا، آنکھ شبنم کی

جگر کی شاعری یہی ہے۔ جگر نے اُردو غزل کی ساری صالح روایات کو جذب کرکے انھیں ایک لطیف تبسّم اور دل کش رمز بنا دیا ہے، اس کی معنویت، رمزیت اور تاثیر میر، مومن، داغ، حسرت سے آشنا ہوئے بغیر واضح نہیں ہوتی، مگر ان روایات کے ساتھ اور ان کے باوجود ایک نئی صحت مند، شگفتہ اور پُرکیف اشاریت

رکھتی ہے جو اس کی اپنی ہے۔ حسرت و جگر سے غزل کو وہ سرمستی واپس مل گئی جو زندگی کی تلخیوں میں کھو گئی تھی۔ وہ کیف و انبساط پھر ہاتھ آگیا جو زندگی کی روح ہے اور جس کی وجہ سے زندگی روشن اور گوارا ہے۔ جگر، داغ و حسرت دونوں سے زیادہ اور لطیف تغزل رکھتے ہیں۔ حسرت کی شاعری میں زندگی ہے اور جگر کی زندگی میں شاعری۔ جگر کے یہاں محبت کا تصور ایک پاکیزہ اور لطیف تصور ہے مگر وہ تصور زندگی سے دور نہیں لے جاتا۔ زندگی کرنے کا حوصلہ عطا کرتا ہے۔ جگر کا جنون، حوصلہ اور جد و جہد سکھاتا ہے۔ جگر کے شبستان میں محبوب کے لطف و کرم سے روشنی ہے۔ جگر نے خود بھی محبت کی ہے اور ان سے محبت کی گئی ہے۔ جگر کے لطیف نشتروں سے لطف اٹھانے کے لیے اردو شاعری کی رمزیت اور اشاریت کا علم ضروری ہے۔ جگر کے زمانی شعور سے حقیقت رنگین ہو جاتی ہے۔ وہ زندگی کو ہاں کہتے ہیں، نہیں نہیں کہتے۔ ان کے تصوف اور سرشاریت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مگر سب سے زیادہ اہم ان کی مہذب رندی ہے۔

اس رندی کی وجہ سے دیر و حرم سے ہو کے [illegible] میکدے میں پناہ لیتے ہیں۔ اسی کی وجہ سے وہ اپنے دور کے اہم واقعات سے متاثر ہوتے ہیں، اور بنگال، پنجاب، تقسیم ہند کے بعد ملک کے فسادات اور ہندوستان میں موجودہ حکومت کے قول و فعل میں تضاد سے گزرتے ہیں۔ یہ معمولی بات نہیں ہے کہ غزل کا شاعر ملک کے ان حوادث سے متاثر ہوا ہے۔ اُن کا یہ شعر [illegible] ہے۔ ترقی کے جھنڈوں اور رفعت کی زندگی پر بڑی اچھی طنز ہے ؎

زندہ گرو رفتار ترقی ہوتا جاتا ہے
الٹا تیر شانہ ہے کہ مڑ کر ہوتی جاتی ہے

وہ جب دیکھتے ہیں کہ زندگی کے ہاتھوں کے چمن کھلے ہوئے ہیں تو فریاد

کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ وہ ملک میں تنگ نظری، منافقت، تعصب، جہالت سے بیزار ہیں۔ یہ شبنمی آنکھ شعلے نہیں پیدا کر سکتی۔ اُسے نفرت عزیز نہیں۔ یہ گلشن پرست ہے۔ اور کانٹوں سے بھی نباہ کرنا جانتی ہے۔ یہ یاروں کی یار ہے اور اس کا مسلک محبت ہے۔ یہ اپنی بہاروں سے مایوس نہیں ہے۔ اسی وجہ سے اُس کا اشارہ یہ ہے ؎

چمن کے مالی اگر بنا لیں موافق اپنا شعار اب بھی
چمن میں آ سکتی ہے پلٹ کر چمن سے روٹھی بہار اب بھی

اسی وضع داری و محبت نے اُن سے کہلوایا ہے

یہی زمیں ترا مسکن یہی ترا مدفن
اسی زمین سے تو جوہر وفا پیدا کر
میری وصاف بنی کہہ دوں جو ہے فرق مجھ میں تجھ میں
ترا درد، درد تنہا، مرا غم غم زمانہ
جنوں کا بے سروسامانیوں پہ رنج نہ کر
اگر جنوں ہے سلامت، ہزار ہا دامن
کھُلا فریب زنداں تو کیا اس سے حاصل
کہ خود زندگی بن گئی قید خانہ

جگر گزشتہ دس سال میں اپنے تنبۂ نور میں بند نہیں رہے۔ انھوں نے اس زندگی کے نمود و نار کو بھی دیکھا ہے۔ اس کی گرمی اور روشنی، اس کی تلخی اور بے مہری کو محسوس کیا۔ جگر کا دل صحیح جگہ پر ہے۔ اگر ان کو اپنے مخصوص دائرے کے علاوہ دوسرے ارباب فکر و نظر سے ملنے کا موقع ملتا، اگر وہ گونڈہ کے سرد و بے رنگ ماحول کے بجائے کسی بڑے شہر کے رواں دواں علمی و ادبی ماحول میں ہوتے، اگر موجودہ تحریکات کے اثر کو شاعر کی طرح قبول کرنے کے بجائے ایک انسان کی حیثیت سے قبول کرتے تو

ان کے ذہن کو اور جسلا ہوتی۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود یہ واقعہ ہے کہ جگر کے لطیف اشاروں اور حدیث دلبری میں ہماری موجودہ زندگی کے نقش و نگار ملتے ہیں۔ اُن کی محبت شاخِ گل بھی ہے اور تلوار بھی۔

میں نے جگر کے اشعار کا زیادہ انتخاب کرنے سے قصداً احتراز کیا ہے اس مقدمے کا مقصد جگر کی شاعری کے مقام اور اہمیت کا تعین ہے لیکن آخر میں ان نشتروں کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے جو اردو غزل کے ہر سخت اور کسی مختصر انتخاب میں بھی جگہ پا سکتے ہیں۔

گداز عشق نہیں کم جو میں جواں نہ رہا
وہی ہے آگ، مگر آگ میں دھواں نہ رہا

لہو آتا نہیں کھینچ کر مژہ تک نہ آئے گی بہار اب کی برس کیا

جب کوئی حسیں ہوتا ہے سرگرم نوازش
اس وقت وہ کچھ اور بھی گِرتے ہیں سوا یاد

کیا لطف کہ میں اپنا پتہ آپ بتاؤں
کیجے کوئی بھولی ہوئی خاص اپنی ادا یاد

بیٹھے ہیں بزم دوست میں گم شدگانِ حسنِ دوست
عشق ہے اور طلب نہیں۔ نغمہ ہے اور صدا نہیں

اُٹھتی نہیں نگاہ مگر اُن کے رُو برُو
نادیدہ اک نگاہ کیے جا رہا ہوں میں

بے کیف دل ہے اور جیے جا رہا ہوں میں
خالی ہے شیشہ اور پیے جا رہا ہوں میں

وہ دل کہاں ہے اب کہ جسے پیار کیجیے

مجبوریاں ہیں ساتھ دیے جا رہا ہوں میں

یہ حسن ہے کیا، یہ عشق ہے کیا کس کو ہی خبر، اس کی لیکن
بے جامِ ظہورِ بادہ نہیں، بے بادہ فروغِ جام نہیں

صد عشرتِ نگاہ مسلسل خوش نصیب
لیکن لطافتِ نگہِ مختصر کہاں

جو ہیں خاص چشم و چراغِ محبت
وہ آنسو نہیں ہیں نظر آنے والے

محبت میں اک ایسا وقت بھی دل پر گزرتا ہے
کہ آنسو خشک ہو جاتے ہیں طغیانی نہیں جاتی

لاکھ آفتاب پاس سے ہو کر گزر گئے
بیٹھے ہم انتظارِ سحر دیکھتے رہے

تیرے بغیر رونقِ دیوار و در کہاں
شام و سحر کا نام ہے شام و سحر کہاں

عرصہ ہوا کہ رسمِ محبت بدل گئی
دامن سے اب معاملۂ چشمِ تر کہاں

وہ ہزار دشمنِ جاں سہی، مجھے پھر بھی غیر عزیز ہے
جسے خاکِ پا تری چھو گئی وہ برا بھی ہو تو برا نہیں

رشید صاحب کا قول ہے کہ کوئی نامعقول انسان، معقول شاعر نہیں ہو سکتا۔ بات صحیح ہے لیکن سارا پھیر معقولیت اور نامعقولیت کے تعین کا ہے۔ رشید صاحب معقول اور نامعقول کا ذرا شخصی اور محدود اور بندھا ٹکا تصور رکھتے ہیں۔ میں اسے اضافی سمجھتا ہوں۔ ممکن ہے کوئی شخص بڑا معقول ہو۔ مگر نامعقول باتیں کہتا ہو یا وہ

خود نامعقول ہو لیکن اس کی شاعری میں معقولیت ہو۔ بہر حال جگرؔ صاحب ایک پاکیزہ شخصیت، ایک حساس دل، ایک دردمند نگاہ رکھتے ہیں۔ اُن کی شاعری میں خلوص ہے۔ اُن کی شاعری کے مطالعے کے بعد زندگی کا نشہ کچھ بڑھ جاتا ہے۔ یہ کائنات کچھ اور حسین ہو جاتی ہے۔ یہ حسن ان کی شخصیت اور صداقت کی یک رنگی سے آیا ہے۔ جگرؔ کے یہاں جو کچھ ہے وہ خونِ جگر سے لکھا گیا ہے۔ یہاں خلوص بھی ہے۔ وارفتگی یا سپردگی بھی اور ایک آب و تاب بھی۔ جگرؔ کا یہ والہانہ پن معمولی چیز نہیں۔ ہم اس میں ڈوب کر کونین کی بعض قابل قدر نعمتوں سے آشنا ہوتے ہیں۔ جگرؔ کا عشق کا تصور اگرچہ اقبالؔ کے تصور کی گہرائی نہیں رکھتا مگر لطافت میں اقبالؔ سے کم نہیں۔ جگرؔ نے غزل کی لطافت کو قائم رکھا ہے اور اس لطافت سے اُردو شاعری کے کیف و انبساط کو بڑھایا ہے۔ جگرؔ کے یہاں زندگی محض" روحِ نشاط نہیں ہے۔ خود نشاط ہے۔ ہماری جدید شاعری زندگی کے اس نشاط کو بعض حقائق کی وجہ سے کھوتی جا رہی ہے۔ اور اسی وجہ سے جگرؔ کے یہاں زندگی اور اس کے حسن کے ساتھ والہانہ شیفتگی ایک صحت مند علامت ہے۔ اردو شاعری کو اس کی آج بھی ضرورت ہے اور یہ ضرورت ہمیشہ رہے گی۔

جوش کی شخصیت اور شاعری

جوش کا غلغلہ ہماری ادبی فضا میں روح ادب کی اشاعت سے شروع ہوا۔ رفیع احمد خاں کے مقدمے اور اکبر اور شرر کی تقریظوں کی وجہ سے لوگوں کی نگاہیں اس طرف اٹھیں اور سجاد انصاری کے اعتراضات کے باوجود اسی کی وجہ سے اقبال نے کشن پرشاد شاد سے اُن کی سفارش کی۔ اور وہ حیدر آباد میں دار الترجمے میں ناظر ادبی ہوگئے۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے ان کی شہرت شروع ہوتی ہے اور چوتھی، پانچویں اور چھٹی دہائی میں باوجود اقبال کی عظمت کے مسلّم ہونے کے، جوش ایک طور پر ہماری شاعری کی بساط پر سب سے نمایاں شخصیت رہے ساتویں دہائی میں وہ ایک بزرگ شاعر کی حیثیت سے یاد کیے جاتے رہے مگر ادبی مذاق کی تبدیلی اور اُن کے پاکستان ہجرت کرجانے کی وجہ سے ہندوستان اور پاکستان دونوں میں ان کی ہماری ادبی دنیا میں اہمیت ختم ہوگئی تھی۔ فروری ۱۹۸۲ء میں اسلام آباد میں ان کے ۸۴ سال کی عمر میں انتقال کے بعد قدرتی طور پر ان کے متعلق اظہار خیال پھر شروع ہوا مگر اس میں جذباتیت زیادہ ہے معروضیت کم۔ اب جبکہ جوش کی پوری ادبی زندگی پر روشنی ڈالی جاسکتی ہے ان کے متعلق ایک متوازن اور بے لاگ رائے قائم کرنے کا وقت آگیا ہے۔

جوش بڑی جاندار اور طرح دار شخصیت کے مالک تھے۔ شاعری انھیں ورثے میں ملی تھی مگر واقعہ یہ ہے کہ پردادا فقیر محمد گویا کی اپنی اہمیت ہے مگر دادا اور باپ کو ادبی دنیا جوش کے وسیلے سے جانتی ہے۔ جوش ایک امیرانہ ماحول میں پلے۔ انھیں اپنے افغانی النسل ہونے اور رئیس ہونے پر فخر تھا۔ انھوں نے اعلیٰ تعلیم حاصل نہیں کی مگر انھیں فارسی اور اُردو کے کلاسیکی ادب پر خاصا عبور تھا۔ عربی اور انگریزی بھی جانتے تھے اقبال کی طرح انھیں عالم نہیں

کہا جا سکتا ہاں مشرقی ادب پر ان کی نظر ضرور تھی۔ شروع سے ان کے یہاں روحانیت کی لے سب سے نمایاں ملتی ہے جس میں فطرت پرستی، حسن پرستی اور ایک قسم کی رندمشربی BOHIMIANISM واضح ہے۔ یوں تو وہ ابتدا میں مذہبیت اور تصوف کے زیر اثر بھی رہے مگر یہ اثرات رفتہ رفتہ ان کی تشکیک رندی، حسن پرستی اور اُنا کی نذر ہو گئے۔ ان کے یہاں ٹیگور کی رومانیت کی چھاپ ابتدائی شاعری میں ملتی ہے مگر ٹیگور کی گہرائی ان کے یہاں نہیں ہے ہاں ٹیگور کی انسان دوستی سے انھوں نے اثر ضرور قبول کیا ہے۔ گاندھی جی کی عظمت کا وہ اعتراف کرتے ہیں مگر گاندھی جی کی تعلیمات کا ان پر کوئی اثر نہیں ہے۔ ہندوستان کی آزادی کی جدوجہد سے وہ بہت متاثر بھی ہوئے ہیں اور اپنی نظموں کے ذریعے سے اس میں انھوں نے ولولہ اور جوش بھی پیدا کیا ہے مگر غلامی پر طنز، آزادی کے رجز اور بغاوت کی پُرشور لے کے باوجود وہ آزادی کے نقیب، بغاوت کے علمبردار، شاعر رومان، شاعر شباب، قادر الکلام، تشبیہات و استعارات کے بادشاہ، الفاظ سے کھیلنے والے، اپنے کلام کی گھن گرج سے بہا لے جانے والے اپنی خطابت کی وجہ سے جذبات کو برانگیختہ کرنے والے، غزل سے باغی مگر نظم میں غزل کی روح سے آب و رنگ پیدا کرنے والے، الفاظ کے خزانے لٹانے والے مگر اُن کے استعمال میں احتیاط نہ برتنے والے، شاعری اور رندی کو لازم و ملزوم سمجھنے والے، عقلیت کے مسلک کو سراہنے والے اور اس کا جذباتی بیان کرنے والے، مارکس کے شیدائی مگر مارکسیت کی روح سے کوسوں دور، حریت فکر کے علمبردار مگر صرف اپنی فکر کے سلسلے میں، خدا کے مقابلے میں دیوانے مگر محمد کے مقابلے میں ہوشیار اور امام حسین کے پرستار، آدم کے رجز خواں اور نئے انسان کو بشارت دینے والے مگر خاتون مشرق کے شیدائی اور حسینۂ فرنگ سے بیزار، جاگیردارانہ ذہن کی خوبیوں اور خامیوں کے ترجمان، ہندوستان کے عاشق مگر ابو طالب نقوی کے بہکانے پر وطن ترک کرنے والے (مگر بقول خود کراچی میں "اس طرح رہنے والے جس طرح "کوفے میں حسین") اردو زبان کے عاشق، جو اس بات کا ماتم کرتے ہیں کہ ٹھیکرے بیچنے والوں کے پُرانے گاہک جواہر کی دوکان بند کر رہے ہیں اور انسان جانوروں کی بولیاں بول رہے ہیں، مگر طوفان کو آزمانے کے بجائے ساحل کا سکون تلاش کرتے ہیں یہ شبیر احمد خاں جوش جو شبیر حسن خاں جوش ہو گئے۔ جو بڑی دلچسپ گفتگو کرتے تھے اور بڑے دلچسپ فقرے کستے تھے جو زبان کا ایک خاصا جامد تصور رکھتے تھے اور عوام اور بونہ جیسے عام الفاظ پر اعتراض کرتے تھے، جو بڑے بامروت آدمی تھے اور رشتہ داروں اور دوستوں پر جان چھڑکتے تھے اور ان کی کوئی بات ٹال نہیں سکتے تھے، جو کبھی شعلہ تھے کبھی شبنم،

جو بقول میکش اکبرآبادی سخن فہمی پر طرفداری کو ترجیح دیتے تھے۔ جن کی رندی میں ایک باقاعدگی تھی، جو دوستوں کے دیوانوں پر شاندار تقریظیں لکھنے کو ہمیشہ آمادہ رہتے تھے جو درباری کے آداب سے واقف تھے اور درباری پسند بھی کرتے تھے جو اپنے کو قبلۂ رندانِ جہاں اور اپنی صدی کا حافظ و خیام کہتے تھے، جنھوں نے ہمارے لیے ایک لاکھ سے زیادہ اشعار کا سرمایہ چھوڑا ہے۔ جس میں موتی بھی ہیں اور کنکر بھی، پھول بھی ہیں اور کانٹے بھی، رومانی شاعری کے اعلیٰ نمونے بھی ہیں اور طنز کے گوہر شاہوار بھی۔ یہ جوش اپنے پست و بلند کے باوجود گہری فکر کی کمی کے باوجود، ساری زندگی سے آنکھیں چار کرنے کے بجائے اس کے ایک خاص رنگ پر نظریں مرکوز کرنے کے باوجود اپنے تخیل کی پرواز، اپنی فطرت پرستی، جسم کی سرمستی اور اپنی تشبیہات کی ندرت اور اپنے استعارات کی دلآویزی کی وجہ سے ہمارے دور کے ایک اہم، قابلِ قدر اور ممتاز شاعر ہیں جن کا نام بقائے دوام کے دربار میں محفوظ ہے اور جس کے اثرات ترقی پسند شعرا اور ان کے نوعمر معاصرین کی شاعری پر خاصے گہرے رہے ہیں۔

جوش اردو شاعری کے وہ بگڑے ہوئے بچے (SPOILT CHILD) ہیں جن کا خیال آتا ہے تو یہ شعر یاد آجاتا ہے ؎

بگڑنے میں بھی زلف اُن کی بنا کی　　نہ کچھ شوخی چلی بادِ صبا کی

ان کے یہاں موضوعات کا تنوع ہے مگر گھوم پھر کر ان کی تمام رومانیت اور رندی پر ٹوٹتی ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کے متعلق خود کہا ہے ؎

کیوں اِک طرف ہی کھینچتے ہو دوستان نو　　ایک وضع پر نہیں ہے مرے دلولوں کی رو
کعبے کا نور ہوں تو کبھی بُت کدے کی ضو　　ضو گر کبھی ہے گاہ برق، نکلتی ہے گاہ لو

دریا ہوں اک مقام پہ رہتا نہیں ہوں میں
اک خطِ مستقیم پہ بہتا نہیں ہوں میں

دل میں ہے رہزنی کا کبھی رہبری کا رنگ　　سر میں کبھی خودی کا کبھی بے خودی کا رنگ
کرنوں کا رنگ ہے تو کبھی چاندنی کا رنگ　　عاشق کا روپ ہے تو کبھی فلسفی کا رنگ

یہ شاعری ہے عرش کی بازیگری نہیں
یعنی خدا نخواستہ پیغمبری نہیں

واقعہ یہ ہے کہ ان کے یہاں کعبہ کا نور اتنا نہیں جتنی بُت کدے کی ضو ہے۔ عاشق کا روپ

تو مسلّم ہے مگر فلسفی کی حیثیت سے وہ کچھ امتیاز نہیں رکھتے۔ بظاہر انھوں نے ہر فلسفے کا مطالعہ کیا ہے مگر یہ مطالعہ تجربہ نہیں بنا۔ روایت یہ ہے، میں اس کی صحت کے متعلق قطعی طور پر کچھ نہیں کہہ سکتا کہ جوش کسی سائنس داں کے پاس گئے اور ان سے آئن سٹائن کے نظریہ اضافیت کے متعلق سوالات کیے۔ انھوں نے پوچھا کہ جوش صاحب آپ آئن سٹائن کے پیچھے کیوں پڑے ہیں۔ جوش نے جواب دیا کہ "میں نظریہ اضافیت کو نظم کرنا چاہتا ہوں۔" شاعری میں معلومات نہیں تاثرات، علم نہیں بصیرت کی اہمیت ہے شاعری کا کام تجربے کو تخیل کی مدد سے ایسا آب و رنگ دینا ہے کہ واقعہ واردات بن جائے، تاثر تصویر ہو جائے۔ ذات کائنات کی پہنائی اختیار کر لے۔ اس کا کام فلسفہ نظم کرنا یا رد پیش کرنا نہیں ہے فلسفے کی بھی شاعری میں بذات خود اہمیت نہیں ہے ہاں فلسفہ شعر بن جائے اور اپنی شعریت کی وجہ سے اپنے اشارات اور علامات کے ذریعے سے عشق کی ایک جست میں انفس و آفاق کو اسیر کر لے تو دوسری بات ہے۔ شاعر کے لیے یہ کافی ہے کہ شیکسپیر یا حافظ یا غالب کی طرح زندگی کو آئینہ دکھائے اور زندگی کا تماشائی رہے اور وہ یہ بھی کر سکتا ہے کہ دانتے، ملٹن، رومی، ٹیگور اور اقبال کی طرح زندگی کی کثرت میں ایک وحدت تلاش کرے اور اس وحدت کے ذریعے سے کثرت کے جلووں کی توجیہ و تفسیر کرے مگر شاعر کے لیے فلسفی کا استدلال، ترتیب، اور اسباب و علل کا رشتہ ضروری نہیں ہے۔ جوش کے سیاسی افکار میں کچھ سیاسی افکار کا حق بنتا ہے۔ مارکس اور گاندھی کو سمجھنے میں ان کی نظموں سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ ان میں ایک خطابت ہے۔ ایک عقیدت کی لو ہے مگر شعریت نہیں ہے اس میں وہ بات بھی نہیں ہے جو اقبال کی پیام مشرق کی ان نظموں میں ہے جو حکما و شعرا کے متعلق کہی گئی ہیں یا جو لینن خدا کے حضور میں ہے۔

جوش نے عقلیت پر بڑا زور دیا ہے۔ عقلیت پر زور کے سلسلے میں مجھے ایک پٹھان کا لطیفہ یاد آیا۔ خان عبدالغفار خاں کے اثر سے سرحد کے پٹھانوں میں عدم تشدد کا چرچا شروع ہوا۔ خدائی خدمت گاروں کا ایک جلسہ تھا جس میں گاندھی جی کے اہنسا کے نظریے پر تقریریں ہو رہی تھیں ایک پٹھان بار بار مقرروں کو ٹوکتا تھا والنٹیر پٹھان نے پہلے تو اسے منع کیا لیکن جب وہ نہیں مانا تو اسے گولی مار دی۔ جوش کی عقلیت کی تلقین بھی کچھ اسی قسم کی ہے۔ مانو ورنہ جہنم میں جاؤ۔ مشتاق احمد یوسفی نے ایک جگہ اختر شیرانی اور جوش کے عشق پر نہایت پُرلطف انداز میں تبصرہ کیا تھا۔ اختر شیرانی محبوب سے اس طرح التجا کرتے ہیں جیسے بچہ مٹھائی مانگتا ہے اور جوش معشوق سے اس طرح وصل کا تقاضا کرتے ہیں جیسے پٹھان اپنا قرض

وصول کرتا ہے۔ جوش نے بڑے فخر سے اپنے اٹھارہ عشقوں کا ذکر کیا ہے۔ انھوں نے اس کی تاویل بھی کی ہے کہ ان کی شاعری میں اشک و آہ کیوں نہیں۔ جوش جہاں عرفی کے ایک شعر سے یہ استدلال کرتے ہیں کہ وہ جو عالم شکار ہے میرے دام میں گرفتار ہو جاتا ہے وہاں وہ صاف اپنی نرگسیت اور خود پسندی ظاہر کرتے ہیں بقول احتشام حسین ان کی شاعری پر ان کے پہلے اور آخری عشق کے اثرات ضرور ہیں۔ آخری وار تو اکثر مہلک ہوتا ہی ہے۔ کہنا یہ ہے کہ جوش کی فکری اور سیاسی شاعری کی تاریخی اہمیت زیادہ ہے ادبی اہمیت کم۔ ان کے یہاں فکر کی ایک سمت ہے۔ مگر ان کی جذباتیت اور سطحیت کی وجہ سے وہ عقلیت کی پرستش ہو یا مارکس کی شاہراہ یا ہندوستان کی سیاسی صورت حال خطابت، گھن گرج اور بلند آہنگ نقارے اور تیز شہنائی کی وجہ سے شور تو بہت معلوم ہوتا ہے مگر سنائی کچھ نہیں پڑتا جوش OVER STATEMENT کے شاعر ہیں، UNDER STATEMENT کی تاثیر اور نشتریت سے ناواقف ہیں۔ انھوں نے اس پر فخر کیا ہے کہ انھوں نے قوم کے ہاتھ میں تلوار دے دی ہے مگر شاعری نشتر ہے تلوار نہیں۔ ویسے تیغ اور بھالے کی شاعری بھی ہوتی ہے مگر انیس نے اسے اپنے فن سے عروس جمیل بنا دیا ہے۔ مارکسی، کسان، شکست زنداں کا خواب، بغاوت، ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں سے جیسی نظمیں اتنی اچھی نظمیں نہیں ہیں جتنی سمجھی جاتی ہیں۔ ان کی تاریخی اہمیت زیادہ ہے ادبی اہمیت کم۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہماری سیاست کے ایک خاص دور کی یادگار ہیں۔ کسان میں بھی جو خوبیاں ہیں وہ جوش کی فطرت کے مشاہدے کی بدولت ہیں کیوں کہ دراصل جوش کی شاعری فطرت پرستی، شبابیات، سماجی طنز میں اپنی بلندی پر نظر آتی ہے۔ نظم "بغاوت" شاعری نہیں ہسٹریا معلوم ہوتی ہے اس میں قاضی نذرالاسلام کی پرچھائیں ملتی ہے مگر پرچھائیں پرچھائیں ہوتی ہے روشنی نہیں۔

ہاں بغاوت آگ بجلی موت آندھی میرا نام۔ میرے گرد و پیش اجل میرے جلو میں قتل عام

موت ہے خوراک میری موت پر جیتی ہوں میں۔ سیر ہو کر گوشت کھاتی ہوں لہو پیتی ہوں

ہاں زمین کو زیر کر کے آسمانوں پر چڑھو۔ ہاں بڑھو اے صف شکن شیرو بڑھو جلدی بڑھو

(بغاوت)

کس زباں سے کہہ رہے ہو آج اے سوداگرو۔ دہر میں انسانیت کے نام کو اونچا کرو

۲۔ جس کو سب کہتے ہیں ہٹلر بھیڑیا ہے بھیڑیا۔ بھیڑیے کو مار دو گولی پے امن دبقا
(ایسٹ انڈیا کمپنی)

۳۔ اپنے ظلم بے نہایت کا فسانہ یاد ہے۔ کمپنی کا پھر وہ دور مجرمانہ یاد ہے

شاعری میں حسن خیال کافی نہیں ہے۔ حسن کاری ضروری ہے۔ ایسی نظموں میں جوش کے یہاں سب کچھ ہے وہ جوش نہیں جسے حالی نے اپنے مقدمے میں سادگی اور اصلیت کے ساتھ شعر کی روح قرار دیا ہے۔

لیکن انصاف یہ ہے کہ سماجی طنز میں یا سیاسی طنز میں جوش اپنے مشاہدے، نظر تخیل کی پرواز اور بولتی ہوئی تشبیہات اور چھبتے ہوئے استعاروں کی وجہ سے یقیناً کامیاب ہیں۔ آزادی کے بعد شعرا کے یہاں ایک سرشاری تھی جس کا عکس جوش کے یہاں بھی ملتا ہے۔ مگر فسادات، سرمایہ داری کی چالوں، تنگ نظری اور تعصب اور نوکر شاہی کی ہٹ دھرمی کی وجہ سے لوگوں کو محسوس ہو گیا کہ یہ صبح صادق نہیں صبح کاذب ہے۔ فیض نے اسے "داغ داغ اجالا" کہا مجاز نے "انقلاب نہیں انقلاب کا مژدہ"، جوش نے ماتم آزادی میں آزادی کی چھاؤں میں برسر اقتدار طبقے اور زرد نیتوں کی چیرہ دستی کا پردہ خوب فاش کیا ہے۔ اس نظم میں جو خاصی طویل ہے جوش کی یہ کمزوری تو موجود ہے کہ جوش کے یہاں خیال کا ارتقا کم ہے۔ زیادہ تر انیس کی طرح ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھا گیا ہے۔ مگر اس کے باوجود جہاں وہ براہ راست بیان کے بجائے استعاروں اور تشبیہات کے سہارے بالواسطہ شاعری کرتے ہیں وہاں شعریت کی بلندیوں کو چھو لیتے ہیں اس نظم کے دو بند ملاحظہ فرمایئے۔

اُبھرے تو جوش بادہ گساراں نہیں رہا — بادل گھرے تو رنگ بہاراں نہیں رہا
باہیں کھلیں تو رقص نگاراں نہیں رہا — بوتل کھلی تو مجمع یاراں نہیں رہا
کوئی سبیل بادہ پرستی نہیں رہی
مستی کی رات آئی تو ہستی نہیں رہی

سرو سہی نہ ساز نہ سنبل نہ سبزہ زار — بلبل نہ باغباں نہ بہاراں نہ برگ و بار
جیہوں نہ جام جم نہ جوانی نہ جوئبار — گلشن نہ گلبدن نہ گلابی نہ گل عذار
اب بوئے گل نہ بادِ صبا مانگتے ہیں لوگ
وہ حبس ہے کہ لُو کی دُعا مانگتے ہیں لوگ

ٹیپ کا شعر صرف اس دور کی نہیں آج کل کی بھی تصویر ہے اور اس کی آفاقیت مسلّم ہے۔ اسی لیے یہ ہر موقع پر یاد آتا ہے۔

آخری بند کی ایک خوبی اور بھی ہے جس کی طرف اشارہ ضروری ہے کیوں کہ جوش اس لحاظ سے اپنے سارے ہم عصروں میں ممتاز ہیں۔ یہ ہے ان کا ہم صورت الفاظ کا استعمال جس کی وجہ سے ان کا ترانہ فردوس گوش ہو جاتا ہے اور شعر میں سنگیت کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ جوش نے اس صنعت کا استعمال جا بجا کیا ہے۔ پندنامہ مجاز میں بدمستی کی تصویر طنز کے مقصد کو بدرجہ اتم پورا کرتی ہے۔ یہاں جوش "انیسیے" ہونے کے بجائے "نظریئے" ہونے کا ثبوت دیتے ہیں۔ انھوں نے ایسے ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں کہ بظاہر شاعرانہ نہیں معلوم ہوتے مگر جوش کے غم و غصہ کی آنچ میں پگھل کر یہ لفظ بھی لو دینے لگتے ہیں اور رفعت بھی شعر معلوم ہوتی ہے۔

جوش مستی کے آداب سے واقف تھے اس لیے ان کے اشعار اگر ان شعرا کو یاد کرا دیئے جائیں جو آداب محفل اور آداب مستی دونوں کی حد سے کبھی کبھار گزر جاتے ہیں تو اس سے بہتوں کا بھلا ہوگا۔ میں نے کہا تھا کہ جوش آداب مستی سے واقف تھے۔ میں نے انھیں بارہا ہر رنگ میں دیکھا مگر بدمست نہیں دیکھا۔ انھوں نے اسی پندنامے میں جہاں دن کے فرائض اور رات کے وظائف کا ذکر کیا ہے بدمستی اور سرور رات اور دن کے تقاضوں کا بڑے پرکیف انداز میں ذکر کیا ہے۔ یہاں جوش کی قدرت کلام کے علاوہ تشبیہات و استعارات سے آراستہ ان کا فن نک سک سے درست اور زیور سے مزین ایک دلہن معلوم ہوتا ہے۔

الاماں خوفناک کالا نشہ	اُف وہ زشت و بدرت والا نشہ
اژدر مرگ و دیو خونخواری	الاماں نشۂ جٹا دھاری
نشے کا جھٹ پٹا ہے نور حیات	جھٹ پٹے کو نہ بنا نہ کالی رات
ذہن انسان کو بخشتا ہے جمال	نشہ ہو جب بقدر نور ہلال

دن ہے خاشاک خاک دھول دھواں	رات آئینہ انجمن رخشاں
دن ہے فولاد سنگ تیغ، علم	رات کم خواب پنکھڑی شبنم
دن بہادر کا مان بیر کا رتھ	رات چمپا کلی، انگوٹھی نتھ
دن ہے طوفان جنبش و رفتار	رات میزان کاکل و رخسار

آفتاب و شراب ہیں بیری بوتلیں دن کو ہیں پچھل بیری

جوش یہاں نظیر کی ناہمواری کو ہموار ہی نہیں بناتے وہ الفاظ اور تراکیب میں ایک جہان مستی آباد کر دیتے ہیں۔ نشۂ جٹا دھاری، بوتلیں دن کو ہیں پچھلی بیری، یا دعوت انکار طلب، جیسی ترکیبیں بڑی بلیغ ہیں یہاں یہ اشارہ ضروری ہے کہ زبان کے معاملہ میں اتنے کٹر ہونے کے باوجود جوش ہندی اور فارسی الفاظ کی جاندار ترکیب کو جائز سمجھتے ہیں اور یہ شاعری کی شاعر پر فتح کا بھی ثبوت ہے جیسے نشۂ جٹا دھاری جوش کا طنز ان مقامات پر نہایت کامیاب ہے جہاں وہ ریاکاری پر وار کرتے ہیں اس کی سب سے اچھی مثال مولوی ہے۔ اس کے یہ شعر دیکھیے ؎

ہوئی اک مولوی سے کل ملاقات شبیہ قبہ و تصویر منبر
وہی ہوں گے جو فردوس بریں میں خدا کے فضل سے حوروں کے شوہر
ارم کے تذکرے کس کس مزے سے حنائی ریش مٹھی میں پکڑ کر
مگر آنکھوں میں ہنگام تبسم ریا کی چشمکیں اللہ اکبر

ایک اور نظم میں جو شیخ پر ہے ہجو ملیح کس طرح بھرپور اور تابناک طنز بنی ہے اس کی مثال دیکھیے ؎ خدا کو اور نہ پہچانیں یہ حضرت خدا کے ساتھ کے کھیلے ہوئے ہیں

مصوری اور جزئیات نگاری میں ہماری اردو شاعری میں ایک بلند مقام کے مالک ہیں۔ اردو میں منظر نگاری اور فطرت نگاری کے لحاظ سے کوئی مجموعہ مرتب کیا جائے تو اس میں جوش کو نمایاں جگہ ملے گی۔ ہمارے بیشتر شعراء کے یہاں فطرت کے متعلق خیال آرائی ہے یا مضمون آفرینی ہے یا پھر پھُس پھُسی حقیقت نگاری۔ جوش کی فطرت نگاری میں فطرت سے عشق ہے۔ جزئیات کا مشاہدہ ہے اور تشبیہات و استعارات کی وجہ سے مجموعی تصویر خیال آفریں بھی ہے اور حسن آفریں بھی۔ یہ ضرور ہے کہ فطرت اکثر ان کے محبوب کے لیے پس منظر یا سیج کا کام بھی دیتی ہے مگر اس کے باوجود صبح کے مناظر، دن کی دھوپ، شفق شام، چاند اور ستاروں کی قندیلیں، مست متوالی گھنگھور گھٹا، بارش کی رم جھم، سبزہ کی لہلہاہٹ، اور پھولوں کی مسکراہٹ کو جوش نے الفاظ میں جس طرح بیان کیا ہے اس کا اعتراف کرنا ضروری ہے۔ بدلی کے چاند کے یہ شعر دیکھیے ؎

خورشید وہ دیکھو ڈوب گیا، ظلمت کا نشاں لہرانے لگا

مہتاب وہ ہلکے بادل سے چاندی کے ورق برسانے لگا
غرفوں سے جو جھانکا گردوں کے امواج کی نبضیں تیز ہوئیں
حلقوں میں جو دوڑا بادل کے کہسار کا سر چکرانے لگا
پردہ جو اُٹھایا بادل کا دریا پہ تبسم دوڑ گیا
چلمن جو گرائی بجلی کی میدان کا دل گھبرانے لگا
اُبھرا تو تجلی دوڑ گئی ڈوبا تو فلک بے نور ہوا
الجھا تو سیاہی دوڑا دی سلجھا تو ضیا برسانے لگا
کیا کاوشِ نور و ظلمت ہے، کیا قید ہے کیا آزادی ہے
انساں کی تڑپتی فطرت کا مفہوم سمجھ میں آنے لگا

اسی طرح البیلی صبح، آواز کی سیڑھیاں، رقیب فرشتے، یہاں تک کہ گرمی اور دیہاتی بازار میں بھی جوش کی فطرت نگاری بڑی جاندار اور طرحدار ہے۔

حسن کی مصوری کے سلسلے میں جوش کے یہاں جسم کی آنچ کے متعلق کچھ کہنا ضروری ہے۔ اس میں لذت پرستی ضرور ہے مگر سراپا نگاری ایک نئے انداز سے ملتی ہے۔ بعض اوقات یہ ہوس پرستی بھی بن جاتی ہے مگر اس کی اہمیت اس لیے ہے کہ ہماری شاعری میں یا تو محبوب وہ نور ہے جس کا نظارہ بھی نقاب کا کام کرتا ہے اور ہر نگاہ اس کے رُخ پر بکھر جاتی ہے یا داغ کے اثر سے عشوہ طرازی ہے جو بازاری بھی معلوم ہوتی ہے۔ جوش کی حسن کی مصوری جس میں جسم کی آنچ لو دے رہی ہے اس انداز کی ہے ؂

خوش مہر و ماہ کی گویا پلی ہوئی ۔۔۔ سانچے میں آدمی کے گلابی ڈھلی ہوئی
عالم تھا وہ خرام میں اس گل عذار کا ۔۔۔ گویا نزول رحمت پروردگار کا
آنکھوں میں کہہ رہی تھیں یہ موجیں خمار کی ۔۔۔ یوں بھیگتی ہیں چاندنی راتیں بہار کی
انگڑائی فرطِ شرم سے یوں ٹوٹنے لگی ۔۔۔ گویا صنم کدے میں کرن پھوٹنے لگی
اس طرح جیسے ناؤ کوئی ڈولتی ہوئی ۔۔۔ ابرو کے بل سے دل کی گرہ کھولتی ہوئی
تلوار کی ہر ایک لچک تولتی ہوئی ۔۔۔ گاتی ہوئی ادائیں نظر بولتی ہوئی
ہونٹوں کو وقت گفتگو چومتی تھی شگفتگی ۔۔۔ بات جو بھی وہ پھول تھی پھول جو تھا گلاب تھا

ہوائے صبح سے روشن چراغ سیم تنی
شگفتہ غسلِ سحر سے مزاجِ گُل بدنی

جوش کی فطرت پرستی، حسن پرستی اور سماجی طنز کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے لیکن ان کی ایک اور خصوصیت ہے جس کا اعتراف ضروری ہے۔ ہر شاعر نے تخلیق شعری کے متعلق کچھ نہ کچھ کہا ہے۔ اقبال نے تو ایک بلیغ شعر میں بہت کچھ کہہ دیا ہے ؎

ارتباطِ لفظ و معنی اختلاطِ جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر میں ہے

مگر جوش کی ایک نظم نقاد سے خطاب میں تخلیق شعر کا جو تصور پیش کیا گیا ہے وہ رومانی ہونے کے باوجود اور شیلے کے تصور شعری پر چھائیں کے باوجود بڑی اہم ہے اور تخلیق کی ناتمامی کی ایک یادگار۔ چند شعر ملاحظہ فرمائیے ؎

شاعری کا خاناہے نعلق کا لوٹا ہوا
دل کا شیشہ ہے زباں کی ٹھیس سے ٹوٹا ہوا

شعر کیا جذب دروں کا ایک نقش ناتمام
مشتبہ سا اک اشارہ ایک مبہم سا کلام

بے حقیقت نے کے اندر زمزمہ داؤد کا
عارضِ محدود پر اک عکس لا محدود کا

جوئے قدرت کی روانی دشتِ مصنوعات میں
ٹمٹمانا نگیں ستارے کا اندھیری رات میں

ترزبانی اور خاموشی کی مبہم گفتگو
لفظ و معنی میں توازن کی نہفتہ آرزو

بادلوں سے ماہ نو کی اک اچٹتی سی ضیا
جھانکنا قطرے کے روزن سے عروسِ بحر کا

تو پھر جوش کی شاعری کی قدر و قیمت کیا ہے ——— تنقید نہ مدح ہے نہ قدح ہے۔ نہ قصیدہ ہے نہ مرثیہ۔ اس میں طرفداری نہیں سخن فہمی اصل چیز ہے۔ مدلل مداحی ہو یا خالص عیب جینی دونوں تنقید کی شریعت میں جائز نہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ جب کچھ لوگ صرف روشن پہلوؤں پر زور دیں تو تاریک پہلوؤں کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے اور جب گلستاں میں کانٹوں کی تلاش ہونے لگے تو پھولوں کے حسن اور رنگ و بو کی طرف بھی توجہ کی جائے۔ جوش کے یہاں فکری گہرائی کم ہے۔ وہ جذبے کے شاعر ہیں اور جذبہ بھی ان کے یہاں اکثر بے اختیار اور منھ زور ہے مگر اپنے دائرے میں انھوں نے بڑی قابلِ قدر شاعری کی ہے نیاز نے ان سے خفا ہو کر ان کے فن پر اعتراضات کیے۔ ان سے جوش کا کچھ نہیں بگڑا نیاز کی تنگ نظری واضح ہو گئی۔ شاہد احمد دہلوی نے جوش کی نذیر احمد کی زبان پر اصلاح سے چڑ کر ضربِ شاہد لبرق شاہباز لکھی مگر شاعری کی بعض کوتاہیوں کی وجہ سے شاعری کی اہمیت کو کم نہیں کرنا چاہیے۔ جوش اقبال نہیں ہیں۔ انھیں اقبال کے فکر اور فن دونوں کی بلندی نصیب نہیں ہوئی۔ یار لوگوں نے بلا وجہ

انھیں اقبال کا مدِمقابل بنا دیا اور انھوں نے خود بھی اس سند کو بخوشی قبول کر لیا۔ جوش کی عظمت
ان کی فطرت نگاری ان کی حسن کی مصوری اور ان کے فن کی رعنائی اور ان کے الفاظ کے خلاقانہ استعمال
میں ہے جس میں نظیری کی طرح ان سے بے اعتدالیاں بھی ہوئیں۔ جوش غزل کے باغی تھے اور انھوں نے
ہماری نظم کے سرمائے میں اضافہ کیا ہے مگر ان کی نظمیں ایک بات کو سو طرح کہنے کی غزل نما نظمیں ہیں۔
وہ آغاز، وسط انجام، ربط اور تسلسل کے گُر سے کم واقف ہیں۔ ایک موجیں مارتے ہوئے دریا کی زیادہ
یاد دلاتے ہیں۔ اُن کی شاعری کی ایک حلقے میں مقبولیت ان کی تشکیک اور ان کی رندی کی وجہ سے ہے
یہ ساری شاعری نہیں ہے مگر اس میں جو شاعری ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جوش کی فراغت
ان کی دن اور رات کے کاموں کی تقسیم، ان کی رہائیت، ان کی سستی عقلیت اس دور میں ممکن نہیں
ہے۔ ان کی خطابت اور براہِ راست اندازِ بیان کا دور بھی گزر چکا ہے مگر انھوں نے جہاں لفظ کو
کائنات بنا دیا ہے، جہاں فطرت سے آنکھیں چار کی ہیں، جہاں جسم کی کتاب کا مطالعہ کیا ہے، جہاں
سماجی طنز ہے یا جہاں تشبیہات و استعارات کے خزانے لٹائے ہیں انھیں کیسے نظر انداز کیا جا سکتا
ہے۔ اردو شاعری کے اس بڑے بیچے میں جو بناؤ ہیں انھیں نظر میں رکھنا اور معاصر شعرا پر ان کے
اثرات کا اعتراف کرنا ضروری ہے۔ نقاد پارکھ ہوتا ہے۔ وہ شاعر سے نہیں شاعری سے غرض رکھتا
ہے اور اس کی اپنی عمدگی اور کمی، خوبی اور خامی، طاقت اور کمزوری پر نظر رکھتا ہے تاکہ ذوق
سلیم عام ہو سکے۔

کچھ فراق کے بارے میں

فراق کی ایک رباعی ہے ؎

ہر عیب سے مانا کہ جُدا ہو جائے　　کیا ہے اگر انسان خُدا ہو جائے
شاعر کا تو بس کام یہ ہے ہر دل میں　　کچھ دردِ حیات اور سوا ہو جائے

ہماری تنقید اب تک فن کار پر زیادہ توجہ کرتی رہی ہے۔ اس کے فن پر کم۔ فراق کی زندگی میں ان کی شخصیت کے نشیب و فراز کی وجہ سے ان کے فن کی پرکھ متاثر ہوتی رہی۔ اب وقت آیا ہے کہ ان کی رنگا رنگ شخصیت کے طلسم سے آزاد ہو کر اُن کے فن کا تجزیہ کیا جائے، اُن کی غزلوں، نظموں، رُباعیوں، اُن کے تنقیدی سرمائے، اُن کے خطوط، سب کا جائزہ لیا جائے اور ان کی ہندستان کی مشترک تہذیب اور اس مشترک تہذیب کی بساط پر اردو زبان و ادب کے نقش ہائے رنگ رنگ کی اہمیت منوانے کے لیے مسلسل قلمی جہاد کو بھی نظر میں رکھا جائے۔ کہا جاتا ہے کہ اہم اور معنی خیز وہ فن کار ہوتا ہے جو بالآخر فن کی فضا کو بدل دیتا ہے۔ فراق اور فیض دونوں اس لحاظ سے ہمارے اہم اور معنی خیز فن کار ہیں۔ راشد اور میراجی بھی اس زمرے میں آتے ہیں۔

میں نے جان بوجھ کر عظیم جیسے الفاظ استعمال نہیں کیے۔ ہم عظمت، رفعت، بلندی، گہرائی، آفاقیت کا اس فراخ دلی سے استعمال کرتے رہے ہیں کہ یہ الفاظ اپنی معنویت کھو چکے ہیں۔ اس لیے ہمیں چاہیے کہ کسی فن کار کے تجزیے میں اُس عمدگی EXCELLANCE، اُس خوبی، اُس خصوصیت، اور انفرادیت کی تلاش کریں جو اس کے فن کا عطیہ ہے۔ فراق کے اپنے فن کے متعلق خیالات اس سلسلے میں ہماری زیادہ مدد نہیں کرتے۔ انھوں نے قوتِ شفا اور آفاقی کلچر کا ذکر کیا ہے۔ مجھے قوتِ شفا کے مقابلے میں ان کے یہاں بیداری ذہن اور ہندستانیت پر بجا زور

ملتا ہے۔ جو قوتِ شفا مثلاً ورڈس ورتھ کی شاعری میں ہے وہ فراق کی شاعری کی فضا سے مختلف ہے۔ فراق کی شاعری ایک بیدار ذہن کی پیداوار ہے۔ وہ قوتِ شفا کا دعوا تو ضرور کرتی ہے مگر دراصل، انھیں کے الفاظ میں، اس سے دردِ "حیات اور سوا" ہو جاتا ہے اور یہ بھی کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ جب سننے والا یا پڑھنے والا اس کے روحانی تجربے میں شریک ہو تو اس کی روحانی دنیا بھی بدل جائے۔ دردِ حیات کا اور سوا ہونا ایک طور پر حیات کا عرفان ہے اور فراق ہمیں جو درد یا عرفان دیتے ہیں اس میں عشق اور حسن، خواب اور حقیقت، بلندی، در پستی، آسمان اور زمین، سب کچھ بدلا ہوا نظر آتا ہے اور زندگی اور اس کے تضادات، اس کی الجھنیں اور اس کے اندیشہ ہائے دور دراز، یک حیرت اور مسرت کے ساتھ ہمیں نئے سرے سے جینے اور مرنے، کھونے اور پانے کی لذت سے آشنا کرتے ہیں۔ وہ رابرٹ فراسٹ کے الفاظ میں زندگی اور اس کے پریمی کے ہر آپسی جھگڑے سے ہمیں آگاہ کرتے ہیں۔ ساحل سے سمندر کا نظارہ کرنے کے بجائے موجوں کے تلاطم، گہرے پانی کی ہیبت، طوفانوں کی بلا خیزی، بھنور کے ابتلا، موتیوں کی غواصی کا دکھ درد، ہم تک پہنچاتے ہیں۔ جدید دور کے انسان کا وہ شعور دیتے ہیں جس میں تاریخ بھی ہے، تہذیب بھی، تعمیر بھی، تخریب بھی، پیچیدگی بھی اور پرواز بھی، سلسلے بھی اور کرنیں بھی۔ ان کی شاعری میں ہندستان کی روح بھی ہے اور جدید دور کی گونج بھی۔ یہ لہجے کی لے کی وجہ سے ہم میں کبھی کبھی اکتاہٹ ضرور پیدا کرتی ہے مگر اس میں وقت کا عرفان بھی ہے۔ اس میں انکی اپنی نامحرمی پر شور ہے اور کبھی کبھی کھل جاتی ہے مگر اس کے ساتھ کائنات کا نغمہ بھی ہے۔ اپنے پست و بلند اور ہموار و ناہموار کے باوجود۔ یہ جاندار بھی ہے اور طرح دار بھی۔ فراق کبھی کبھار عروض کی قبا کی چستی کو نبھا نہیں سکتے۔ اس وادی میں ان کا خرام بے پروا بھی ہو جاتا ہے مگر انھوں نے جس آواز کو مر مر کے پالا ہے وہ ہمارے ذہنوں میں اپنی گونج پیدا کرتی رہتی ہے۔ اور خاصی دور تک ہمارا ساتھ دیتی ہے ان کی غزلوں اور نظموں اور ان کی رباعیات کی وجہ سے ہماری ذہنی دنیا اپنی دھرتی، اپنے آسمان، اپنی فضا اور اپنی روح سے کچھ اور آشنا ہوئی ہے اور عالمی افق کے دریچوں میں بھی جھانکنے لگی ہے۔ آفاقی کلچر کی جو اصطلاح انھوں نے استعمال کی ہے اس کے بجائے میں ان کے یہاں آفاقی فضا کے احساس کو زیادہ اہمیت دیتا ہوں۔ وہ اس دور کی ہر دھڑکن کو محسوس کر سکتے ہیں تہذیب کا پیام ان کے نزدیک اور انسان ہوتے جانا ہے وہ سوچتے رہتے ہیں کہ تہذیبیں کیوں

غریب ہوتی ہیں۔ وہ صدی کا بولنا سن سکتے ہیں اور یہ بھی کہنے کی جرأت رکھتے ہیں

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہوگئی ہے۔!

فراق ہماری مشترک تہذیب کے وہ نمایندے ہیں جو اس کے سرمایے پر بجا طور پر فخر کرتے ہیں۔ آج کل کے کچھ محدود ذہن کے علمبرداروں کی طرح اس پر شرماتے نہیں۔ وہ ہندستان کی پوری تاریخ پر نظر رکھتے ہیں اور ہندستان کی تہذیب کی وحدت اور کثرت دونوں پر اصرار کرتے ہیں۔ شاعری کا ماحول انھیں ورثے میں ملا تھا مگر انھوں نے اپنے طور پر اردو کے کلاسکی ادب کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور اس کے رنگ و آہنگ، اس کے اسرار و رموز، اس کی سادگی اور پرکاری سب سے واقف تھے۔ اس کے ساتھ انھیں ہندی ادب پر عبور تھا اور سنسکرت کے جواہر پاروں کی پرکھ بھی۔ وہ انگریزی ادب کے اُستاد تھے اور اگرچہ اُن کا شغف مغرب کے رومانی شعرا سے زیادہ تھا مگر وہ مغربی ادب کے میلانات اور معیاروں کا گہرا شعور ضرور رکھتے تھے۔ ڈپٹی کلکٹری کے بجائے آزادی کی جدوجہد میں شرکت، اسیری اور کانگریس کے دفتر میں جواہر لال نہرو کا ہاتھ بٹانا (گو اس کی مدت زیادہ نہیں رہی) ان کی عملی زندگی کے ایسے نقوش ہیں جن کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ ان کی عمر زیادہ تر الٰہ آباد یونیورسٹی میں انگریزی کی تدریس میں گزری۔ وہ اسکالر نہ تھے۔ مگر ادب کے مزاج داں تھے۔ وہ ادب کے متعلق معلومات دینے سے زیادہ اس کا جادو عام کرنے، ذہن میں چراغاں کرنے، شعر کی کیفیت اور حسن کو سمجھنے اور پرکھنے پر زور دیتے تھے۔ ہندستانی ادبیات کے علم اور مغربی ادب کے مطالعے سے اُن کے افق ذہنی کو وسعت اور جامعیت دونوں ملی تھیں ہاں یہ ضرور ہے کہ اپنے تخلیقی مزاج کی وجہ سے وہ حسن کاری کے سارے کرشموں اور فن کے سارے آداب کو ملحوظ رکھنا ضروری نہ سمجھتے تھے۔ ان کی تنقیدیں بھی اسی وجہ سے تاثراتی زیادہ ہوتی تھیں معروضی کم مگر اس کی خامی کے ساتھ اس کی خوبی اور اس کی کمزوری کے ساتھ اس کی طاقت کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے۔ انھوں نے ابتدا میں وسیم خیرآبادی سے اصلاح لی اور اس طرح امیر مینائیؒ کے راستے سے اپنا شعری سفر شروع کیا۔ انھوں نے خاصے ریاض کے بعد اپنی آواز کو پایا اور ان کی ادبی شہرت بھی نیاز کے تعارفی مضمون سے شروع ہوتی ہے مگر اپنی آواز تک پہنچتے پہنچتے وہ اردو ادب، اور عالمی ادب کی کتنی آوازوں پر کان دھر چکے تھے یہ نکتہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ میرؔ، مصحفیؔ، مومنؔ، غالبؔ، حسرتؔ، امیر مینائیؒ، کے اُن پر اثرات

کی نشاندہی کی گئی ہے اور ڈن، ورڈس ورتھ اور ٹیگور کے اثرات کی بھی۔ انھوں نے کہیں
ان شعرا کے افکار کو جذب کیا ہے اور کہیں ان کو اپنی زبان میں پیش بھی کر دیا ہے۔ ان کے
مستعار خیالات کی وجہ سے یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ مانگے کے اُجالے سے کام لیتے ہیں، مگر
انھوں نے ان خیالات کی چنگاری سے جابجا اپنا شعلہ بھی روشن کیا ہے۔ ایلیٹ نے اس سلسلہ
میں پتے کی بات یہ کہی ہے کہ مانگے کے اُجالے کو نہ دیکھو اس کرن کو دیکھو جو اس اُجالے سے نکلی ہے۔
فراق مارکسزم کے اثر سے چلے تھے مگر پہنچے ہندو ہیومنزم تک۔ ترقی پسند تحریک نے انھیں جلد
ناآسودہ کر دیا۔ اور جدیدیت کے تجربوں سے وہ اپنے کو ہم آہنگ نہ کر سکے۔ فارم کے معاملے
میں روایت انھیں زیادہ عزیز رہی۔ یوں تو انھوں نے غزلیں بھی کہیں اور نظمیں بھی، رباعیاں
بھی اور تضمینیں بھی۔ مگر دراصل وہ غزل کے شاعر ہیں۔ ان کی نظموں میں ہنڈولا، شام عیادت،
آدھی رات کو، پرچھائیاں، اور جگنو پر ہی نظر ٹھہرتی ہے یا روپ کی کچھ رباعیوں پر ان کی
ہندستانی فضا کی وجہ سے یا اکبر کے متعلق کچھ رباعیوں پہ اکبر کی معنویت کے احساس کی وجہ سے۔
پھر بھی ان کے یہاں جو تنوع ہے اُسے کیسے نظرانداز کیا جائے۔ دریا اپنی موج میں خس و خاشاک
بھی بہا لاتا ہے مگر موج کے جوش و خروش، اس کی توانائی اور اس کے رقص کو توانا ضروری
بھی ہوتا ہے۔

پطرس نے ایک مشاعرے میں فراق کے اشعار سن کر انھیں پیکرساز IMAGIAT کہا تھا۔
پیکر تراشی واقعی فراق کی نمایاں خصوصیت ہے۔ ان سے فضا آفرینی بھی ہوتی ہے اور ذہن
میں اُجالا بھی۔

دلوں کو تیرے تبسم کی یاد یوں آئی
کہ جگمگا اٹھیں جس طرح مندروں کے چراغ

وہ پچھلی شب نگہِ نرگسِ خمار آلود
کہ جیسے نیند میں ڈوبی ہوئی ہو چندر کرن

باغِ جنت پہ گھٹا جیسے برس کے کھل جائے
سوندھی سوندھی تری خوشبوئے بدن کیا کہنا

سفید پھول زمیں پر برس پڑیں جیسے
فضا میں کیف سحر ہے جدھر کو دیکھتے ہیں

ترے خیال کی رنگینیوں کا کیا کہنا
فضا میں جیسے گلابی سی کوئی چھلکائے

یہ سر سے تا بقدم محویت کا عالم ہے
کہ گہرے سوچ میں جس طرح ڈوب جائے بدن

فراق کی شاعری احساسی ہے۔ اس میں مصحفی کے رنگ اور لمس کا احساس جھلکتا ہے مگر فراق کی احساسی شاعری کا کارنامہ ایک حس کے ذریعہ سے دوسری حس کی کیفیت کو دوآتشہ بناتا ہے۔ رچرڈس نے اسے CYNESTHESIW کا نام دیا ہے۔ لہو کی پکار، اور راگنی کے ان کھڑے ہونے کی مثالیں ہماری کلاسیکی شاعری میں بھی مل جائیں گی مگر فراق کے یہاں یہ پہلو غزلوں، نظموں، رباعیوں سب میں نمایاں ہے اور اس کی وجہ سے تصویر رنگوں، خوشبوؤں، آوازوں، اور لمس کی لذتوں کا ایک غبار رنگین بن جاتی ہے۔ روپ کی یہ دو رباعیاں دیکھیے ؎

لہروں میں کھلا کنول نہائے جیسے — دوشیزۂ صبح گنگنائے جیسے
یہ سج یہ دھج یہ اجالا یہ نکھار — بچہ سوتے میں مسکرائے جیسے

ہر جلوے سے اک درس نمو لیتا ہوں — لبریز کئی جام و سبو لیتا ہوں
پڑتی ہے جب آنکھ تجھ پہ اے جان بہار — سنگیت کی سرحدوں کو چھو لیتا ہوں

غزلوں میں اس رنگ کی بہار یہ ہے ؎

رگوں میں گردش خوں ہے کہ لے ہے نغمے کی — وہ زیر و بم کا ہے عالم کہ جسم گاتا ہے
دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوئے دوست — خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

صاف لودے اُٹھی اُداس فضا
مسکراہٹ تری جو یاد آئی؟

تجھے تو ہاتھ لگایا ہے بارہا لیکن
ترے خیال کو چھوتے ہوئے بھی ڈرتا ہوں

ستارے کھو گئے ہیں روپ کے سنگیت میں اکثر
کہاں سازِ شبِ مہتاب میں ہے نغمگی تیری

فراق نے کہا ہے کہ عشقیہ شاعری صرف عشقیہ نہیں ہوتی اور بھی بہت کچھ ہوتی ہے۔ عشقیہ شاعری کے سلسلہ میں ہمیں میر، مصحفی، مومن، غالب، حسرت، جگر، یاد آتے ہیں۔ عسکری نے تو جو فراق کے شاگرد تھے یہاں تک کہ دیا کہ فراق نے اردو شاعری کو ایک نیا عاشق اور ایک نیا معشوق دیا ہے۔ خیر یہ خراجِ عقیدت ہی کہا جائے گا لیکن فراق کی عشقیہ شاعری میں جو جسم کی جادوگری اور اس کے ساتھ جو روح کی موسیقی ملتی ہے وہ یقیناً ایک اضافہ کہی جا سکتی ہے اُن کا یہ مشہور شعر ہو سکتا ہے بعض ثقہ حضرات کو گراں گذرے مگر اپنے اندر جو کیفیت اور ندرت رکھتا ہے اسے نظر انداز کیسے کیا جا سکتا ہے ؎

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

فراق کی عشقیہ شاعری کا قطب مینار اُن کے ان اشعار میں مل جائے گا۔

اک فسوں سامانِ نگاہِ آشنا کی دیر تھی
اس بھری دنیا میں ہم تنہا نظر آنے لگے

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گذری وہ رات رات ہوئی

ہزار بار زمانہ اِدھر سے گذرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگذر پھر بھی

تو ایک تھا مرے اشعار میں ہزار ہوا
اس اک چراغ سے کتنے چراغ جل اُٹھے

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اُداس اُداس
یاد سی آکے رہ گئیں دل کو کئی کہانیاں

طبیعت اپنی گھبراتی ہے جب سنسان راتوں میں
ہم ایسے میں تری یادوں کی چادر تان لیتے ہیں

آہ ان جلووں کے ہوتے ہوئے قائم ہیں حواس
ہم تری انجمن ناز کے قابل نہ رہے

قرب ہی کم ہے نہ دوری ہی زیادہ لیکن
ان سے وہ ربط کا احساس کہاں ہے کہ جو تھا

رفتہ رفتہ عشق مانوس جہاں ہوتا چلا
خود کو تیری بزم میں تنہا سمجھ بیٹھے تھے ہم

سر میں سودا بھی نہیں، دل میں تمنا بھی نہیں
لیکن اس ترک محبت کا بھروسا بھی نہیں

ایک مدت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں

اس شعر کے ساتھ حسرت کا مشہور شعر یاد آتا ہے ؎

نہیں آتی جو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

فراق کے ذہن میں حسرت کا یہ شعر ضرور رہا ہوگا مگر حسرت کے یہاں بھولنے اور یاد آنے کی جو حدیں ہیں فراق اُن سے آگے نکل جاتے ہیں۔ فراق کے یہاں ایک نفسیاتی ژرف بینی ہے جو انسانی فطرت کی ان تہوں تک پہنچ جاتی ہے جہاں منطق کی رسائی نہیں۔ اسے کچھ لوگوں نے اجتماع ضدین سے تعبیر کیا ہے حالاں کہ فطرت انسانی کے سمندر میں غوطہ لگانے کی ایک سعی ہی ہے۔ اس طرح کی کچھ اور مثالیں دیکھیے ؎

مہربانی کو محبت نہیں کہتے اے دوست
آہ اب مجھ سے تری رنجش بیجا بھی نہیں

دل کی گنتی نہ یگانوں میں نہ بیگانوں میں
لیکن اس جلوہ گہِ ناز سے اٹھتا بھی نہیں

عجب کیا کچھ دنوں کے بعد یہ دنیا بھی رہ جائے
ہمارے درمیاں اے دوست لاکھوں خواب حائل ہیں

بہت بڑھا کے نہ کر شکوۂ تلونِ حسن
اسے مزاجِ محبت کو بھی ثبات نہیں

خراب ہو کے بھی سوچا کیے ترے مہجور
یہی کہ تیری نظر ہے تری نظر پھر بھی

غرض فراق کی عشقیہ شاعری صرف عشقیہ نہیں کچھ اور بھی ہے۔ جسم سے رشتے کے ساتھ اس میں زندگی اور فطرت انسانی کی پیچیدگی، کافر ذہن کی کرشمہ سازی، اور زندگی کی بے رحم منطق کی عکاسی بھی کچھ ہے۔ جبھی تو فراق کے الفاظ میں ؎

دکھا تو دیتی ہے بہتر حیات کے سپنے
خراب ہو کے بھی یہ زندگی خراب نہیں

یہی مقصد حیات عشق کا ہے
زندگی زندگی کو پہچانے

کوے جاناں کے بھی اک مدت ہٹ ہیں آہٹ پہ کان
اہل غم کے کارواں کن وادیوں میں کھو گئے

ابھی سنبھلے رہو کہ دن ہے فراق
رات پھر بے قرار ہو لینا

حسن و عشق کا یہ نیا تصور فراق کو زندگی کی جدلیات، اس کے تضادات، کبھی کبھی اس کی لامعنویت، ارتقا کے ساتھ اچانک اس کی تبدیلیوں، بظاہر سکون لیکن بہ باطن محشر تک لے جاتی ہے۔ اسی لیے وہ کہتے ہیں:

دیکھ رفتار انقلاب فراق
کتنی آہستہ اور کتنی تیز

منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں
وہی انداز جہان گزراں ہے کہ جو تھا

زندگی کیا ہے اس کو آج اے دوست
سوچ لیں اور اداس ہو جائیں

روپ کی رباعیوں کا خاصا چرچا ہوا ہے ایسا نہیں ہے کہ اردو میں یہ رنگ نیا ہو۔ ہماری مثنویوں میں اور نظیر اکبر آبادی، شوق قدوائی، اور آرزو لکھنوی کے یہاں یہ رنگ خاصا چوکھا ہے۔ فراق کی اہمیت اس سلسلے میں یہ ہے کہ انھوں نے گھریلو زندگی کے مختلف دلآویز مرقعوں کے ذریعے سے سہاگن کی، بیوی، ماں، اور گرہستن کے روپ میں جو تصویریں پیش کی ہیں ان میں ہندی اور کہیں سنسکرت کے الفاظ کے ذریعے فضا آفرینی کا حق ادا کر دیا ہے۔ جاں نثار اختر نے اس رنگ کو اور چمکایا مگر فراق کی تصویریں پھر بھی دامن دل کھینچتی ہیں۔

فراق کی تنقیدوں پر بھی اب کچھ اظہار خیال ضروری ہے۔ اوپر اشارہ ہو چکا ہے کہ فراق نے نہ صرف کلاسیکی اردو ادب کا گہرا مطالعہ کیا تھا، ان کی نظر میں ہندی کا سرمایہ اور سنسکرت کے شاہکار بھی تھے اور اس کے ساتھ انگریزی ادب سے گہری واقفیت کے ساتھ عالمی میلانات اور تحریکیں اور دور حاضر کے فکری سنگ میل بھی ان کی نظر میں تھے۔ ان کی شاعری میں ان سب جلووں اور کرنوں کی چھوٹ مل جائے گی مگر ان کی تنقیدیں تو ان کے ادبی شعور کی دستاویزیں کہی جاسکتی ہیں۔ جدید تنقید زیادہ علمی، زیادہ تجزیاتی، زیادہ معروضی ہوتی جا رہی ہے پھر اس کے بہت سے دبستان بھی سامنے آگئے ہیں مجموعی طور پر اب تنقید عمومی تاثرات سے آگے جا کر کسی فن پارے کا یا تو اس کی پیکر تراشی، اس کے علامات اس کی اسطور سازی، کے لحاظ سے مطالعہ کرتی ہے یا پھر لفظ کی پہلو داری، اس کے ابہام، اس میں معنی کی کئی تہوں پر غائر نظر ڈالتی ہے۔ "اردو کی عشقیہ شاعری" میں فراق جو نکاتے زیادہ ہیں ذہنی آسودگی کم دیتے ہیں۔ "اندازے" میرے نزدیک ان کے تنقیدی شعور کی بہتر نمایندگی کرتی ہے۔ انھوں نے مصحفی کی شاعری کے احساسی پہلو پر جس طرح زور دیا ہے اس طرح ان سے پہلے کسی نے نہیں دیا تھا۔ حسرت کے ذریعے ضرور مصحفی کی بازیافت ہوئی مگر غزل کی داستان میں مصحفی کے زریں ورق کی آب و تاب فراق کا عطیہ کہی جا سکتی ہے۔ ذوق کی شاعری میں پنچایتی رنگ پر زور دے کر انھوں نے ذوق کی مقبولیت کی جو تشریح کی ہے وہ بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی۔ اس طرح کلیم الدین احمد کے غزل پر اعتراضات کے سلسلے میں ان کی تنقید اگرچہ بھرپور وار نہیں ہے مگر غزل کو اتھاہ کا سلسلہ کہ کر انھوں نے ایک اہم پہلو کی طرف اشارہ کیا ہے جو کلیم الدین احمد کی نظر سے اوجھل تھا۔ شاعر فراق دراصل نقاد فراق پر سایہ فگن رہتا ہے۔ اس لیے ان کی تنقید تاثراتی زیادہ ہو جاتی ہے تجزیاتی کم۔ تاثراتی تنقید کو آج کے تجزیاتی اور معروضی دور میں وہ اہمیت نہیں دی جاتی جو پہلے دی جاتی تھی۔ گو اُسے یکسر نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ اس کے ذریعے سے تعارف، تحسین، قدر شناسی تو ہوتی ہے۔ یہ اپنے تاثر کے ذریعے سے پڑھنے والے کی دُنیا میں کیفیت تو پیدا کرتی ہے۔ یہ شاعر کے روحانی سفر میں اس کے ساتھ چلنے کی صلاحیت تو عطا کرتی ہے۔ فراق کی تنقیدوں میں تنظیم کی کمی کے باوجود تاثیر ہے۔ انھوں نے جا بجا بڑے پتے کی باتیں بڑے مزے سے کہی ہیں۔ اپنے متعلق انھوں نے جو کچھ کہا ہے اس میں تخلیق کار کی ترنگ ہے۔ اپنی بات کی وضاحت کے لیے وہ اپنے اشعار بھی اکثر پیش کرتے ہیں اور اس طرح چوں کہ اپنا پروپگنڈا

کرتے ہیں، اس لیے ان کی بات بعض اوقات دل کو نہیں لگتی مگر اپنے ہم عصروں کے سلسلے میں انھوں نے معنی خیز باتیں بھی کہی ہیں۔ اس سلسلے میں فانی کے متعلق ان کے مضمون کو میں بڑی اہمیت دیتا ہوں۔ فانی کے یہاں غم، موت اور جبر زیست سے شغف، سستی رجائیت یا پیامی یا مقصدی میلان کی وجہ سے معتوب ٹھیرا۔ مجنوں نے بھی اس پر خاصی نکتہ چینی کی مگر فراق فانی کی شاعری کو اس کے صحیح تناظر میں دیکھتے ہیں اور یہاں تک کہتے ہیں کہ "مستقبل فانی کی آواز پر آواز دے گا" اقبال کے سلسلے میں فراق نے انصاف سے کام نہیں لیا۔ انھوں نے شاعر اقبال کی روح تک پہنچنے کی کوشش نہیں کی۔ فلسفی اقبال کے سیاسی میلانات کو زیادہ اہمیت دی۔ انھوں نے آفاقی کلچر کا نام ضرور لیا مگر اقبال کے انفس و آفاق کی سیر نہ کر سکے۔ ان کے اپنے عشق کے تصور میں جو ارضیت تھی اس کی وجہ سے وہ اقبال کے عشق کے امکانات اس کی پرسوز عقلیت زمین کے ہنگاموں کو سہل کرنے کے ساتھ اس میں سستی، اندیشہ ہائے افلاکی کا عرفان حاصل نہ کر سکے۔ یہ مزاجوں کا فرق ہے۔ ادب میں آمریت نہیں۔ یہاں میر، نظیر، غالب، اقبال، انیس سب کی بلندی، ہمدگی، خوبی، طرحداری، کو سمجھنا اور حسن کاری کے ہر قطب مینار کے لیے سر خم کرنا ہوتا ہے۔ اور یہ بڑے بڑوں کے بس کی بات نہیں۔

فراق نے آزادی کے بعد جس طرح اردو زبان کی ہندوستانیت، اس کی تہذیب، اس کی ہماری دھرتی، ہماری فضا اور ہماری تاریخ پر مستحکم بنیاد اور اس کے مزاج کی رعنائی و زیبائی، اس کے چلن کی مقبولیت، اور اس کی روانی، طاقت اور تاثیر پر زور دیا ہے اسے کوئی اردو دوست اور کوئی محب وطن نظر انداز نہیں کر سکتا۔ لوک ادب سے اردو شاعری کے رشتے کو فراق نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ زبان جس طرح روزمرہ کے استعمال سے سبک اور سڈول، مترنم، دلوں سے نکل کر دلوں میں گھر کرنے والی، اپنے آہنگ کی وجہ سے لطف انبساط کی دولت عطا کرنے والی، ذہن میں چراغاں کرنے والی، خیال کی توسیع کرنے والی، طاقت بنتی ہے اسے فراق نے اپنی تحریروں سے بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے۔ اس طرح وہ ہماری تہذیب کے ایک مغنی ہی نہیں، ایک مجاہد بھی کہے جا سکتے ہیں۔ فراق نے اردو شاعری کو ایک نیا مزاج دیا۔ ناہمواری اور تکرار کے باوجود ان کے یہاں حیرت انگیز جلووں کی کمی نہیں۔ انھوں نے اردو شاعری کو اور ہندوستانیت اور ارضیت، حیات و کائنات کا اور عرفان عطا کیا۔ انھوں نے اپنی تنقیدوں میں فن کے جادو، اس کی تاثیر، اس کی نشتریت، اور زندگی کے لیے اس کی معنویت کا راز آشکار کیا۔ ان کی نکتہ سنجی نے ہمارے تخیل کو تب و تاب دی۔ اُن کے کچھ اشعار زندگی کے سفر میں ہمیں یاد آتے رہیں گے۔ ان کے کچھ اقوال شعر و ادب کی افہام و تفہیم میں مدد دیتے رہیں گے۔ فراق کا حوالہ دیا جاتا رہے گا۔ انھیں بھلایا نہ جا سکے گا۔

مجاز — رومانیت کا شہید

اپنے ہم عصروں میں جو مقبولیت مجاز کو حاصل ہوئی وہ کم لوگوں کے حصے میں آئی ہے۔ مجاز نے تقریباً پچیس سال شاعری کی۔ اس طویل عرصے کو دیکھتے ہوئے ان کا مجموعۂ کلام بہت مختصر ہے۔ ان کی بہترین نظمیں بیشتر ۱۹۳۵ء اور ۱۹۴۵ء کے درمیان کی ہیں۔ ادھر چار پانچ سال میں انھوں نے مشکل سے کچھ کہا ہوگا۔ خود کہتے تھے کہ شعر کی دیوی مجھ سے روٹھ گئی ہے۔ اتنا کم سرمایہ لے کر بہت کم لوگ بقائے دوام کے دربار میں داخل ہوئے ہوں گے۔

مجاز کو علم و فضل میں نہ تو کوئی کمال حاصل رہا نہ انھوں نے کسی بڑی تحریک سے عملی دلچسپی لی۔ ذہنی طور پر وہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے۔ مگر اس قید میں انھوں نے خاصی آزادی روا رکھی۔ مجاز نہ غیر معمولی طالب علم تھے نہ دنیوی اعتبار سے کامیاب ثابت ہوئے۔ آنے والی نسلوں کو شاید اس بات پر حیرت ہو کہ مجاز اپنے زمانے میں کیوں اس قدر محبوب تھے۔ شراب نے مجاز کو کہیں کا نہ رکھا۔ ریاض نے تو رسمی طور پر خمریات کا یہ شعر کہا تھا ؎

اجی پی لی شراب پی لی\
جیسی پائی شراب پی لی

مگر مجاز نے اس پر برابر عمل کیا۔ اسی وجہ سے ان کی صحت خراب ہوئی۔ اسی نے ان کو دیوانگی کی حد تک پہنچا دیا۔ اسی نے بالآخر ان کی

جان لی۔ مرنے کے پانچ مہینے پہلے مجاز میرے ساتھ کشمیر میں تھے۔ کشمیر کے دل کش مناظر کو دیکھ کر وہ شخص بھی جو جمالیاتی ذوق سے بالکل عاری ہو۔ کچھ دیر کے لیے شاعر بن جاتا ہے۔ مجاز ان سے بھی یوں ہی گزر گئے۔ کبھی کبھار ان کی فطری زندہ دلی عود کر آتی تھی اور بس۔ مگر مجاز کی محبوبیت اور مقبولیت ان سب باتوں کے باوجود کسی وقت ماند نہیں ہوئی۔ مجاز کی حالت پر افسوس ہوتا تھا۔ دل کڑھتا تھا۔ کبھی کبھی جھنجلاہٹ بھی ہوتی تھی، مگر ان پر غصہ کبھی نہیں آیا۔ آ ہی نہیں سکتا تھا۔

مجاز مرنے کے وقت پینتالیس چھیالیس سال کے تھے۔ میں انہیں ۱۹۲۹ء سے جانتا تھا۔ جب وہ اور جذبی جو اس وقت ملال تخلص کرتے تھے فرسٹ ایر سائنس میں سینٹ جانسن کالج آگرہ میں داخل ہوئے۔ میں ان سے ایک سال آگے تھا۔ کالج کے مشاعروں میں دونوں شریک ہوتے تھے۔ غالباً ۱۹۳۱ء میں مجاز کو ایک انعامی مقابلے میں پہلا انعام بھی ملا تھا۔ مجاز کو اس زمانے میں ٹینس سے خاص دلچسپی تھی اور سکنڈ ٹیم کے ممبر ہو گئے تھے۔ فانی اور میکش اکبرآبادی سے اسی زمانے میں ان کا ربط و ضبط بڑھا۔ فانی نے ان کی چند غزلوں پر اصلاح بھی دی تھی۔ اس کے بعد انھوں نے اپنے ذوق ہی کو رہبر بنایا۔ میں جب ۱۹۳۲ء میں ایم۔ اے کرنے علی گڑھ آیا تو مجاز یہاں سال بھر پہلے سے موجود تھے سائنس ان سے نہ چلی اس لیے انھوں نے آرٹس میں داخلہ لیا اور ۱۹۳۵ء میں بی اے کر لیا۔ انگریزی اور فلسفہ کے علاوہ ایک مضمون اور لیا تھا جو اس وقت ذہن میں نہیں۔ اس زمانے میں ان کا زیادہ وقت دوستوں کے کمروں پر گزرتا تھا۔ ان میں جاں نثار اختر، اختر امام اور حامد جو ٹینس کے اچھے کھلاڑی تھے۔ یاد آتے ہیں۔ دسمبر ۱۹۳۴ء میں انجمن حدیقۃ الشعر کا سالانہ مشاعرہ ہوا تھا جس کی صدارت سر راس مسعود وائس چانسلر نے کی تھی۔ اور جس میں مولانا حسرت، اصغر گونڈوی اور حفیظ جالندھری بھی شریک

ہو گئے تھے۔ طلبا کے لیے اس میں نظم کا ایک عنوان "صبحِ بہار" رکھا گیا تھا۔ مجاز کی نظم پر شروع میں حسبِ معمول ہوٹنگ ہوئی۔ مگر بعد میں اس کی رنگینی اور دل کشی اور پڑھنے والے کے پُرسوز ترنم نے داد بھی حاصل کی تھی۔ یہ مجاز کا علی گڑھ سے پہلا تعارف تھا۔

جاں نثار اختر سے سب سے پہلے مجھے مجاز نے ہی ملایا تھا۔ علی گڑھ میگزین کی ادارت کے لیے اس کے نگراں خواجہ منظور حسین صاحب سے انھوں نے ہی ملنے پر زور دیا تھا۔ میری ادارت کے زمانے میں مجاز کی نظم "نمائش" ایک غزل اور "انقلاب" اسی میگزین میں چھپیں۔

اس زمانے میں بھی مجاز ایک مخلص دوست اور ایک زندہ دل رفیق کی حیثیت سے ممتاز تھے۔ نوجوان طلبہ کا محبوب مشغلہ اسٹیشن کی سیر یا نمائش کے زمانے میں نمائش کے چکر تھے۔ خریداری سے کوئی مطلب نہ تھا۔ ذوقِ نظر کی تسکین کافی تھی۔ نمائش اس زمانے کے تند و تیز اور والہانہ جذبات کی یادگار رہے۔

اسی زمانے میں علی گڑھ میں نئے خیالات کی رَو شروع ہوئی۔ ڈاکٹر اشرف یورپ سے واپس آگئے تھے۔ اختر رائے پوری بی۔ اے کرنے کے لیے آفتاب ہوسٹل میں مقیم تھے۔ وہیں سبطِ حسن بھی تھے۔ اختر رائے پوری نے اپنا مضمون "ادب اور زندگی" اسی زمانے میں لکھا تھا جب وہ رشید صاحب کے یہاں مقیم تھے۔ سبطِ حسن کے بعض ترجمے اور حیات اللہ انصاری کی کہانیاں بھی میں نے علی گڑھ میگزین میں شائع کی تھیں۔ سجاد ظہیر آکسفورڈ میں ایک طویل عرصے تک قیام کرنے کے بعد علی گڑھ بھی آئے تھے۔ 'انگارے' شائع ہوتے ہی ضبط ہو چکی تھی۔ میں نے میگزین میں اس پر سخت تنقید کی۔ خواجہ منظور حسین صاحب نگراں تھے۔ وہ انگارے کو بعض ادبی تجربات کی وجہ سے پسند کرتے تھے۔ میرا مضمون انھیں پسند نہ آیا مگر انھوں نے اس پر احتساب نہ کیا۔ یہ باتیں اس لیے لکھ رہا ہوں کہ نئے خیالات کی اس رو کا اثر مجاز پر بھی ہوا اور نمائش اور صبحِ بہار کا لکھنے والا انقلاب کا نقیب بن گیا۔

جب ۱۹۳۵ء میں آل انڈیا ریڈیو کا قیام وجود میں آیا تو ایک انگریز فیلڈن کا تقرر بہ حیثیت ڈائرکٹر ہوا۔ یہ بڑا غیر معمولی آدمی تھا۔ سرکاری اور دفتری نظام سے سخت بیزار اور اہل علم کا بڑا قدر داں۔ ایک دفعہ لاہور میں تھا۔ صوبے کے گورنر سے مل چکا تھا اور اقبال سے ملنے جا رہا تھا۔ اپنے ایک ملاقاتی سے کہنے لگا کہ میں لاہور کے سب سے چھوٹے آدمی سے مل کر آرہا ہوں اور سب سے بڑے آدمی سے ملنے جا رہا ہوں۔ اس نے ریڈیو میں تقریرات کرنے کے لیے رشید احمد صدیقی صاحب کو علی گڑھ سے اور پروفیسر بخاری کو لاہور سے بلایا۔ ابتدائی تقرراتِ میں زیڈ۔ اے۔ بخاری آغا اشرف اور مجاز لیے گئے۔ مجاز کے سپرد ریڈیو کے رسالے آواز کی ادارت ہوئی۔

پروفیسر بخاری کچھ عرصے بعد فیلڈن کے نائب کی حیثیت سے دہلی آ گئے۔ ان میں اور دہلی والوں میں چشمک شروع ہوئی۔ آغا اشرف نے مجاز کو ملا لیا۔ آغا اشرف کا تو کچھ نہ بگڑا۔ بخاری نے ان کا تنزل کر دیا۔ مجاز کو علاحدہ کر دیا گیا۔ رشید صاحب نے بخاری کو سمجھایا۔ مگر انھوں نے ایک نہ سنی۔ اسی زمانے میں مجاز ادبی حلقوں میں خاصے مقبول ہو چکے تھے وہ طبعاً سازشی آدمی نہ تھے مگر انھیں یہ غلط فہمی ہو چکی تھی کہ ادبی اہمیت کی بنا پر ملازمت پر کوئی اثر نہ پڑے گا۔ اشرف صاحب نکل گئے غریب مجاز اپنی سادہ لوحی کا شکار ہو گیا۔

۱۹۳۶ء میں علی گڑھ میں ایک اردو کانفرنس ہوئی۔ مولوی عبدالحق صاحب انجمن کا دفتر دہلی منتقل کرنا چاہتے تھے اور انجمن کے کام کو پھیلانا اور بڑھانا چاہتے تھے۔ یہ بڑا شاندار اجتماع تھا۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ مجاز آئے تو دہلی کی ملازمت ختم ہو چکی تھی۔ استفسار حال پر انھوں نے اقبال کا یہ شعر پڑھا ؎

اگر لٹ گیا اک نشیمن تو کیا غم
مقامات آہ و فغاں اور بھی ہیں

اسی کانفرنس کے دوران میں یونین میں معزز مہمانوں کا خیر مقدم تھا۔ پنڈت کیفی نے اُردو ہماری زبان کے نام سے ایک مقالہ پڑھا۔ پنڈت کیفی کی آواز پست تھی۔ مائک کا رواج اُس وقت تک نہ تھا۔ ہال میں خوب شور ہوا۔ غرض جوں توں کر کے مقالہ ختم ہوا تو صدر نے اعلان کیا کہ اب اسرار الحق مجاز ایک نظم سنائیں گے۔ مجاز نے اپنی دل نشین پُر سوز آواز میں "نذر علی گڑھ" شروع کی۔ مجمع پر ایک بے خودی سی چھا گئی۔ لوگ جھوم جھوم اٹھے۔ جب وہ اس شعر پر پہنچے ؎

آ کے ہزاروں بار یہاں خود آگ بھی ہم نے لگائی ہے
پھر سارے جہاں نے دیکھا ہے یہ آگ ہمیں نے بجھائی ہے

تو ہر طرف سے بے اختیار نعرہ ہائے تحسین بلند ہوئے۔ ڈائس پر ڈاکٹر ذاکر حسین، عبدالرحمن صدیقی اور مولوی عبدالحق صاحب تشریف فرما تھے۔ ذاکر صاحب نے بے ساختہ کہا۔ مجاز صاحب پھر پڑھیے۔ اسی زمانے میں علی گڑھ کے ارباب حل و عقد اولڈ بوائز پر یہ الزام لگاتے تھے کہ وہ خلافت کے زمانے کی طرح پھر علی گڑھ کو نقصان پہنچانا چاہتے ہیں۔ مجاز کے اس شعر میں اس کا جواب بھی تھا۔

یہ زمانہ مجاز کی شاعری کا بہترین زمانہ تھا۔ ان کی مقبولیت اپنے شباب پر تھی۔ عصمت چغتائی نے اس کا ذکر اپنے مخصوص انداز میں کیا ہے۔ مجاز میں قوت ارادی کی کمی شروع سے تھی۔ دوستوں کی واہ واہ، حسین خواتین کی داد، مشاعروں میں مقبولیت نے ایک نشے کی سی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ اسی زمانے میں شراب کا شغل بھی ہونے لگا۔ مجاز علی گڑھ سے لکھنؤ پہنچے اور کئی سال وہاں قیام رہا۔ جوش سے ربط و ضبط شروع ہوا۔ یہ اکثر جوش کے ساتھ دیکھے جانے لگے۔ جوش کا فرض تھا کہ مجاز کو بہکنے نہ دیتے۔ مگر قبلۂ رندانِ جہاں کو اپنی ذمہ داری کا کب احساس تھا۔ کچھ زمانہ اسی طرح گزرا۔ اب تک دل پہ جو زخم آئے تھے وہ ذرا ہلکے تھے۔ مگر دہلی

میں ایک زخم ایسا کاری لگا کہ اس کی چوٹ ساری عمر نہ گئی۔ شروع میں دل نوازی اور لطف وکرم سب کچھ تھا۔ مگر مجاز کچھ اس سے زیادہ چاہتے تھے۔ آخر مایوسی ہوئی مگر مجاز کی خوبی یہ تھی کہ افسردگی کے باوجود لہجے میں تلخی نہ آئی۔ لکھنؤ کے قیام کے زمانے میں جوش، سجاد ظہیر، سردار جعفری، سبط حسن، حیات اللہ انصاری، ڈاکٹر عبدالعلیم احمد علی اور احتشام حسین کا ساتھ رہا۔ ان میں سوائے جوش کے شاعری کسی اور کا اوڑھنا بچھونا نہ تھا۔ ان سب کا ایک سنجیدہ مقصد تھا۔ نیا ادب کی ادارت میں مجاز بھی شریک تھے۔ یہ پرچہ ترقی پسند تحریک کا نقیب تھا۔ مجاز کا تعلق اس سے ذہنی زیادہ تھا۔ عمل کم۔ پھر لکھنؤ سے اخبار ہندوستان نکلا۔ اس میں اندھیری رات کا مسافر اور سرمایہ داری جیسی نظمیں شروع ہوئیں۔ ساقی کے سالنامے میں آوارہ نکلی۔ ترقی پسندوں میں اُس وقت ایک باغیانہ جوش تھا۔ انقلاب کا ایک رومانی اور طفلانہ تصور تھا۔ ماضی کے شاندار سرمائے سے یکسر بغاوت تھی۔ تہذیب واخلاق فرسودہ تصور کیے جانے لگے تھے۔ مجاز پر ان خیالات کا گہرا اثر ہوا۔ قدیم شعرا سے واقفیت اور ابتدائی تعلیم وتربیت نے انھیں یکسر باغی ہونے سے بچالیا۔ نعرہ بازی اور سیاسی پروپیگنڈا ان کے یہاں بھی ہے مگر بہت کم۔ جوش سے وہ متاثر ضرور ہیں مگر ان کے مقلد نہیں۔ فیض نے ٹھیک کہا ہے کہ وہ انقلاب کے ڈھنڈورچی نہیں اس دور کی سب سے اچھی نظم 'آوارہ' ہے۔ یہ ایک نسل کے درد وداغ کی کہانی ہے۔ اس کی آرزو اور جستجو، اس کی محرومی اور سرشاری کی علامت ہے۔ یہاں ذاتی تجربات ایک دور کی داستان بن گئے ہیں۔

۱۹۴۲ء تک مجاز کی سرشاری کا دور رہا۔ اس کے بعد یہ نشہ اترنے لگا۔ زندگی کے حقائق نے انتقام لیا۔ دوست جو شروع میں دل کھول کر پذیرائی کرتے تھے۔ کچھ کنی کاٹنے لگے۔ مجاز اب ایک طفیلی تھے اور شاعری سے بہرحال ذہن کی آگ

بجھے تو بجھے پیٹ کی آگ تو نہیں بجھتی۔ چنانچہ تنگ آ کر نوکری کی جستجو کی۔ بالآخر ہارڈنگ لائبریری دہلی میں ایک جگہ مل گئی۔ ایک طرف مشاعروں کی مقبولیت اور اونچے سے اونچے گھرانوں کی واہ واہ تھی۔ دوسری طرف ایک کلرک کی زندگی کے مصائب۔ مجاز بیچارے کا کیا قصور۔ بیک وقت آسمان پر پرواز اور وہاں سے فوراً دھرتی پر بھینچ دیا جانا۔ پھر آسمان کی سیر اور پھر سنگلاخ حقائق کا بوجھ۔ ایک نازک طبع کمزور دل کا نوجوان جس کے دل پر کتنے ہی زخم تھے اور جس کی جیب خالی تھی، مگر جو تہذیب اور شرافت کے ایک معیار کو زیر پوشش نہ کر سکتا تھا۔ کیسے برداشت کرتا۔ چنانچہ خلل دماغ شروع ہوا۔ باتیں اور بے تکان باتیں کرنے کا مرض پیدا ہو گیا۔ ان میں کچھ اپنی تعریف تھی، کچھ لطیفے تھے۔ کچھ شعر و ادب پر الٹی سیدھی باتیں تھیں۔ بارے نینی تال کے قیام سے طبیعت کچھ سنبھلی۔ طبیعت میں ایک ٹھہراؤ پیدا ہوا۔ یہ فکر ہوئی کہ "روٹی تو کسی طرح کما کھائے مچھندر"۔ چنانچہ بمبئی کا رخ کیا۔ فلمی گانوں سے بہت سے شعراء اچھا خاصا کما لیتے تھے۔ مگر مجاز اس دنیا کی کاروباری زندگی اور زمانہ سازی کے لیے نہ بنے تھے۔ چنانچہ وہاں بھی ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا۔ اس عالم میں شراب ایک پناہ بن گئی۔ اب مجاز بالکل رند خراباتی بن گئے۔ مشاعروں میں آتے تو اکثر بدمست ہوتے۔ جو لوگ شعر سننے آتے تھے انھیں بدمستی کے مظاہرے بھی سہنے پڑتے۔ مگر وہ طبعاً اتنے مخلص، نیک، محبت کرنے والے اور وضع دار تھے کہ ان کی بدمستی سے انھیں کو نقصان پہنچا۔ انھوں نے کسی کو نقصان نہیں پہنچایا۔

۱۹۳۶ء میں مجاز علی گڑھ سے لکھنؤ چلے گئے تھے۔ میں ۱۹۴۵ء تک علی گڑھ میں رہا۔ ڈیڑھ سال کے لیے رام پور گیا تھا۔ وہاں سے ۱۹۴۶ء کے وسط میں لکھنؤ پہنچا۔ اتنے عرصے میں مجاز سے کبھی کبھار ہی ملاقات ہوئی تھی۔ اس کے بعد لکھنؤ

میں اکثر ملاقات ہوتی۔ وہ کافی ہاؤس میں خاص پابندی سے آتے تھے۔ میں کبھی کبھار پہنچتا تھا۔ یونی ورسٹی کے ادبی جلسوں میں طلباء مجاز کو بڑے شوق سے بلاتے اور وہ ان کی دعوت کو کبھی رد نہ کرتے۔ ۱۹۴۷ء کے انقلاب کے بعد جو واقعات رونما ہوئے ان کا اثر مجاز پر بھی ہوا۔ انھوں نے نہ تو آزادی کو ہر خواب کی تعبیر کہا اور نہ اسے جھوٹی آزادی قرار دیا۔ جشن آزادی میں کہتے ہیں ؎

یہ انقلاب کا مژدہ ہے انقلاب نہیں
یہ آفتاب کا پرتو ہے آفتاب نہیں
وہ جس کی تاب توانائی کا جواب نہیں
ابھی وہ سعی جنوں خیز کامیاب نہیں

یہ انتہا نہیں آغاز کار مرداں ہے

وہ بڑے درد سے پوچھتے ہیں

سبزۂ و برگ و لالۂ و سرو و سمن کو کیا ہوا
سارا چمن اُداس ہے ہائے چمن کو کیا ہوا

مگر اب مجاز بہت کم کہنے لگے تھے۔ شراب نے ان کی صحت تباہ کر رکھی تھی ۱۹۵۰ء میں وہ اپنی غنودگی سے کچھ چونکے اور "فکر" جیسی نظم اور "جنون عشق اب بھی کم نہیں ہے" جیسی غزل کہی۔ اس کے بعد وہ خاصے سنبھلے ہوئے تھے۔ انھیں یہ احساس ہو چلا تھا کہ کوئی سنجیدہ کام کرنا چاہیے۔ اردو میں ایم۔ اے کرنے کا ارادہ تھا ان کے سارے احباب کو مسرت تھی کہ اب مجاز راہ اعتدال پر آ رہے ہیں مگر قسمت کو کچھ اور منظور تھا۔ اجمیر اور دہلی کے مشاعروں میں اور وہاں کی رنگین محفلوں میں شرکت کے بعد ان کا دماغی توازن بگڑ گیا اور انھیں نیم دیوانے رانچی پہنچا دیا۔

رانچی میں تقریباً چھ مہینے رہنے کے بعد آئے تو بالکل ٹھیک تھے۔ سہیل عظیم آبادی ان کے ساتھ تھے۔ مجھ سے ملنے آئے تو کہنے لگے "سرورؔ صاحب۔ اب کی رانچی میں میں نے ایک ریسرچ کی ہے۔ شراب سے نشہ نہیں ہوتا۔ آدمی پاگل ہوجاتا ہے" شراب بالکل چھوڑ دی تھی۔ ان کے غیر ذمہ دار دوست اصرار بھی کرتے تو معذرت کر دیتے تھے۔ اسی زمانے میں ان کی بہن صفیہ کا ایک طویل علالت کے بعد انتقال ہوا مجازؔ پر اس کا بہت اثر ہوا۔ ہفتوں گھر سے باہر نہ نکلے۔ صفیہ کے بچوں کا دل بہلاتے رہتے تھے۔ مگر چند مہینے کے بعد پھر شراب کی کشش غالب آئی اور اب کی وہ اس میں بالکل غرق ہوگئے۔

جولائی ۱۹۵۵ء میں ریڈیو سری نگر کے ایک مشاعرے میں شرکت کے لیے میں بھی گیا اور مجازؔ بھی۔ دوستوں نے مجازؔ کی اس طرح دیکھ بھال کی جیسے کسی بہت قیمتی اور نازک چیز کی۔ ہم لوگ انھیں گلمرگ اور سری نگر کے شاہی باغات دکھانے گئے۔ مجازؔ اتنے بجھ گئے تھے کہ ان پر کسی چیز کا اثر نہ ہوتا تھا۔ نشاط اور شالامار میں بکثرت فوارے ہیں۔ ان فواروں میں پانی اتنے زور سے چلتا ہے کہ اگر کوئی لیموں فوارے کے منھ پر رکھ دیا جائے تو کچھ دیر کے لیے پانی کی زد سے ہوا میں معلّق ہوجاتا ہے۔ ایک دوست یہ کھیل کر رہے تھے کہ ایک پنجابی عورت نے کہا "اللہ دی قدرت ہے"۔ مجازؔ کو اس جملے نے بہت محظوظ کیا۔ شالامار اور نشاط کے تاثرات کا حاصل مجازؔ کے نزدیک یہ لطیفہ تھا۔

مجازؔ سے آخری ملاقات نومبر کے آخری ہفتے میں ہوئی۔ میں علی گڑھ آنے والا تھا۔ ایک رخصتی دعوت میں مجازؔ بھی تھے۔ کہنے لگے "سرورؔ صاحب یہ بہت اچھا ہے کہ آپ علی گڑھ جارہے ہیں۔ وہاں جو بات ہے کہیں نہیں۔ میں بھی آؤں گا۔ مجھے نذرِ علی گڑھ بھی سننا ہے جسے یونین والوں نے اپنا ترانہ بنایا ہے۔ ذرا یہ طلبہ کا اُردو

کنونشن ہوئے تو میں بھی علی گڑھ کا قصد کردں۔" طلبا کا کنونشن ہوا۔ مشاعرے میں مجازؔ نے بڑے جوش سے اپنا کلام سنایا۔ دوسرے دن اتنی شراب پی کر ان کے دماغ کی رگیں پھٹ گئیں۔ علی گڑھ آنے سے پہلے وہ دوسری دنیا میں پہنچ گئے۔ یہ ہے اردو کے کیٹس کا المیہ۔

مجازؔ کی شخصیت کے متعلق بھی اپنے تاثرات بیان کردوں۔ مجاز سراپا شاعر تھا۔ خوابوں کی دنیا کا رہنے والا۔ زندگی کے تلخ حقائق کا علاج مجبوراً شراب میں ڈھونڈتا تھا۔ ابتدائی تعلیم و تربیت نے اسے شرافت، تہذیب، احسن معاشرت کے کچھ معیار دیے تھے۔ طبیعت میں اتنی مضبوطی نہ تھی کہ ان کی خاطر یا ان کے معیاروں کی خاطر جو ایک علمی و ادبی تحریک سے وابستگی کی وجہ سے اس نے قبول کر لیے تھے وہ ریاضت کرتا۔ وہ رند تھا۔ اس میں عاشق کا ولولہ تھا۔ مجاہد کے کردار کی صلابت نہ تھی۔ اس کی ابتدائی تربیت نے جو نقش دل میں بٹھا دیے تھے۔ انھیں وہ محو نہ کر سکا نئے رنگ کا جو نشہ چڑھ گیا تھا وہ اُتر نہ سکا۔ اس کشمکش نے اسے جہادِ زندگی میں اپنا راستہ نکالنے کے بجائے ناکامی و نامرادی کے راستے پر لگا دیا۔ مگر اس کے کردار کی خوبی یہ ہے کہ وہ مردم بیزار، تلخ یا قنوطی کبھی نہیں ہوا۔ پیہم ناکامیوں کو جھیلنے یا بھلانے کی کوشش کرتا رہا کبھی لطیفوں میں کبھی شراب میں۔ اس کے دو تین لطیفے مجھے سنیے جو میرے سامنے کے ہیں۔

ایک دفعہ مجازؔ اور جذبیؔ لکھنؤ میں میرے پاس بیٹھے ہوئے تھے کہ اس دور کے ایک مشہور شاعر ملنے آئے۔ باتوں باتوں میں کہنے لگے کہ سرور صاحب سوچتا ہوں شادی کرلوں۔ مجھے تعجب ہوا۔ میں انھیں شادی شدہ سمجھتا تھا۔ پھر کہنے لگے۔ اور سوچتا ہوں کسی بیوہ سے کروں۔" اب تک یہ باتیں صرف میں سن رہا تھا کیونکہ مجازؔ و جذبیؔ ایک دوسرے سے کچھ سرگوشیاں کر رہے تھے۔ میں نے یہ گوارا نہ کیا کہ ایسی

جے وار گفتگو میں دوسرے شریک نہ ہوں۔ چنانچہ میں نے مجاز کو متوجہ کرتے ہوئے کہا کہ "یہ صاحب شادی کرنے والے ہیں اور کسی بیوہ سے شادی کرنے کا خیال ہے۔" مجاز نے بے ساختہ کہا "حضرت آپ سوچیے نہیں کر ہی لیجیے۔ بیوہ تو آپ سے شادی کے بعد وہ ہو ہی جائے گی۔"

سلام مچھلی شہری کو ایک زمانے میں لمبے لمبے منظوم خط لکھنے کی دھن تھی۔ سجاد ظہیر اور کرشن چندر کو وہ لکھ چکے تھے۔ کافی ہاؤس میں ایک دفعہ اسی کا تذکرہ تھا۔ ایک نہایت مختصر قسم کے آدمی تھے بھونیشور (Bhuneshwar) خدا جانے اب کہاں ہیں۔ ہندی کے بہت اچھے لیکھک۔ اردو بھی خوب جانتے تھے کسی کو خاطر میں کم لاتے تھے۔ انھوں نے کہا کہ سلام صاحب آپ میرے نام خط کب لکھ رہے ہیں۔ مجاز نے کہا۔ تمھیں اتنا لمبا خط کیا لکھیں گے۔ ایک پوسٹ کارڈ ڈال دیں گے۔

بقر عید کے موقع پر لکھنؤ ریڈیو سے ایک چھوٹا سا مشاعرہ تھا۔ مجاز نے عرصے سے کچھ نہ کہا تھا۔ مشاعرے کے دن ان سے پوچھا۔ کہو بھئی آج تو تمہاری قربانی ہے۔ کہنے لگے "سرور صاحب قربانی نہیں جھٹکا کہیے۔"

آخر میں مجاز کا یہ رنگ بہت ماند ہو گیا تھا۔ مگر خاکستر میں سے کبھی کبھی چنگاریاں نکل ہی آتی تھیں۔

مجاز نے کبھی کوئی ٹولی نہیں بنائی۔ شہرت کے لیے اس نے کوئی جال نہیں بچھایا۔ ہم عصروں میں سے ہر ایک سے اسی کی سطح پر ملتا رہا۔ اس کے دوستوں میں ہر مسلک اور مشرب کے آدمی تھے۔ ایک کی برائی دوسرے سے کرنا اس کا شعار نہ تھا۔ وہ سب کا دوست تھا، صرف اپنا دشمن تھا۔ ماحول نے اس کے ساتھ بے حسی اور بے پروائی برتی۔ مگر اس نے ماحول کی شکایت بے جا نہیں کی۔ اس میں بڑا ظرف تھا۔ اس نے کسی کے سامنے ہاتھ نہیں پھیلایا۔ نشے کے عالم کی بات دوسری ہے۔ اس عالم میں اکثر لوگ

ناقابلِ برداشت ہوجاتے ہیں۔ آخر میں مجاز کی بھی یہی کیفیت ہوگئی تھی۔ مگر نشے میں ایک دفعہ جو کچھ اس نے کیا، میں کبھی نہیں بھول سکتا ہوں۔ یوں کہ ڈاکٹر علیم، احتشام اور میں ایک اُردو کانفرنس میں شرکت کے لیے پٹنے گئے۔ مجاز بھی ساتھ تھے۔ ایک ڈبے میں صرف تین برتھ خالی تھے، مجاز کو دوسرے ڈبے میں جانا پڑا۔ جلد ہی لوٹ آئے میں نے پوچھا، کیا ہوا، کہنے لگے وہاں ایک سردار جی کرپان لیے میرے منتظر تھے۔ چنانچہ میں نے شان دار پسپائی ہی میں نجات سمجھی۔ فرش پر بستر بچھا کر لیٹ گئے پٹنے پہنچے تو سب ایک ہی ہوٹل میں ٹھہرائے گئے۔ ایک کمرے میں میں اور احتشام تھے۔ برابر کے کمرے میں پنڈت کیفی تھے۔ اس کے بعد کے کمرے میں مجاز اور جذبی تھے۔ رات کو سب سونے لیٹے ہی تھے کہ پنڈت جی کے کمرے سے شور و غل اٹھا "ارے دوڑیو۔ بچاؤ۔ یہ مارے ڈالتا ہے۔" ہم لوگ گھبرا کر دوڑے تو دیکھا کہ مجاز نشے میں پنڈت جی کے پیر زور زور سے داب رہے ہیں اور کہہ رہے ہیں کہ آپ بزرگ ہیں، آپ کی خدمت میں سعادت ہے۔ پنڈت جی چیخ رہے تھے کہ ہائے میں مرا، بڑی مشکل سے مجاز کو علاحدہ کیا۔ صبح ہوئی تو اب مجاز پنڈت جی کے سامنے نہیں آتے۔ آخر پنڈت جی نے گلے سے لگایا اور کہا کہ مجاز تم سے اُردو شاعری کی بڑی امیدیں وابستہ ہیں۔ تمہارے خلوص سے میں بڑا متاثر ہوا۔ مگر خلوص میں تم نے میرا کام ہی تمام کر دیا ہوتا۔ بھائی اپنے آپ کو سنبھالو۔ تمہیں ابھی بہت کچھ کرنا ہے۔" ہم سب آب دیدہ ہو گئے۔

مجاز کے پاس زندگی اور ادب کا ایک خاصا واضح تصور تھا۔ اُس نے نہ تو مطالعہ سے اسے جلا دی، نہ زندگی کی آگ میں کود کر اسے گلزار بنایا۔ وہ بڑے حسین خواب دیکھتا تھا۔ بعض بڑے حقائق کا بھی اسے احساس تھا، مگر خوابوں کے اس رسیا کو جب حقائق نے چور چور کر دیا تو اس نے پلٹ کر کوئی وار نہیں کیا۔ خاموشی

سے سپر ڈال دی ہے۔ اسی وجہ سے اسے رومانیت کا شہید کہتا ہوں۔

عام طور پر رومانیت کے معنی حدیث دلبری کے لیے جاتے ہیں۔ دراصل یہ تخیل پرستی ہے۔ یوں تو ادب زندگی کی تخیلی ترجمانی ہے۔ مگر جب تخیل کی لے اتنی بڑھ جائے کہ حقائق یا عقل کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جائے تو رومانیت ظہور میں آتی ہے۔ اردو شاعری میں رومانیت کی لے سب سے پہلے ادب لطیف کے علم برداروں میں ملتی ہے اس کے بعد اختر شیرانی کے یہاں۔ اختر شیرانی اور مجاز میں خاصی مماثلت ہے۔ مگر اختر کے یہاں عنفوان شباب کے عشق کا سوز و ساز اور درد و کرب ہے۔ محبوب کی تصویر سینے سے لگا کر مر جانے کا ولولہ ہے۔ مجاز کی رومانیت میں انقلاب کے خواب بھی شامل ہیں۔ مجاز کے یہاں رومانیت کچھ تو جوش کی طرح باغیانہ گھن گرج میں ظاہر ہوتی ہے۔ مگر اس میں بھی وہ اپنے آہنگ سے نہیں ہٹتے۔ دوسرے وہ بعض سماجی حقائق کا بھی گہرا احساس رکھتے ہیں اور انھیں شعر میں بیان کر سکتے ہیں۔ پھر مجاز کے لہجے میں اختر شیرانی کی سپردگی اور والہانہ پن کے ساتھ ساتھ نغمگی اور شیرینی کچھ زیادہ ہے۔ جوش کی شوکت و جزالت میں کرختگی کا احساس ہوتا ہے اور ان کے یہاں باوجود غیر معمولی تخلیقی صلاحیت کے ناہمواری بھی ہے مجاز کے یہاں ہم آہنگی ہے۔ جوش خلوت میں بھی بہت اونچی آواز سے باتیں کرتے ہیں۔ لیکن مجاز بھری محفل میں بھی دل نشین نرمی سے اپنی بات کہہ دیتا ہے۔

دراصل مجاز کی شاعری پر بے لاگ تبصرہ ابھی ممکن نہیں ہے۔ اس لیے میں اس کی کوشش بھی نہیں کروں گا۔ ہاں مجاز کی ادبی اہمیت کے متعلق اپنے تاثرات بیان کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ اپنی نسل میں مجاز کے یہاں کلاسیکل شعراء کے انداز بیان کی باوقار سادگی ملتی ہے۔ دوسرے اس کے یہاں الفاظ کی صحت اور زبان کی نرمی و نزاکت کا احساس بھی ہم عصروں سے کچھ زیادہ ہی ہے۔

مجاز نے رد ولی کی فضا اور فانی کی صحبت سے ایک خاموش اثر لیا ہے۔ یہ اثر اس کے یہاں بڑی خوبی سے ظاہر ہوتا ہے۔ تیسری اہم بات یہ ہے کہ مجاز کے یہاں استعارے اور تشبیہات ایک خلاقانہ ذہن ظاہر کرتے ہیں۔ مجاز کی شروع کی نظمیں جیسے 'نمائش' 'نذرِ خالدہ'، انقلاب اور رات اور ریل اسی خصوصیت کی وجہ سے قابلِ قدر بن جاتی ہیں۔ نمائش میں ایک رنگین فضا کی مصوری ادبی صناعی کا حسن رکھتی ہے۔ انقلاب میں ذہنی بچپنا ہے مگر اس کے باوجود انداز بیان میں زور اور کیفیت ہے۔ رات اور ریل حسن کاری کی اچھی مثال ہے۔ اس میں ارتقا اور سماج کے لفظ تو تردید کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ مگر نظم میں بڑے شگفتہ اور رواں الفاظ میں ریل کی رفتار اور اس کی نت نئی فضا کو قلم بند کر دیا گیا ہے۔ "نذرِ خالدہ" بھی مجاز کی کامیاب نظموں میں سے ہے۔ اس میں خالدہ خانم کی پوری شخصیت کے سمندر کو مجاز نے ایک مصرعے کے کوزے میں بند کر لیا ہے۔

روح عشرت گاہ ساحل جانِ طوفانِ عظیم

اسی طرح رات اور ریل میں یہ شعر دیکھیے۔

تیز جھونکوں میں وہ چھم چھم کا سرودِ دل نشیں\
آندھیوں میں مینہ برسنے کی صدا آتی ہوئی\
نوجوانوں کو سناتی میٹھی میٹھی لوریاں\
نازنینوں کو سنہرے خواب دکھلاتی ہوئی\
رعشہ براندام کرتی انجمِ شب تاب کو\
آشیاں میں طائرِ وحشی کو چونکاتی ہوئی\
ڈالتی بے حس چٹانوں پر حقارت کی نظر\
کوہ پر ہنستی فلک کو آنکھ دکھلاتی ہوئی

مجاز کی چوتھی خصوصیت یہ ہے کہ اس نے نوجوانوں کے عزم، سرفروشی، ولولۂ حیات، قلندرانہ آن بان، جرأت رندانہ اور شوق بے باک کو حسن کے غازے کے طور پر نہیں چمن حیات کی حنا بندی کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ ایک طرف وہ نوجوانوں میں ایک جوش مجاہدانہ پیدا کرنا چاہتا ہے۔ دوسری طرف خواتین کو بھی رزم گاہ حیات میں شرکت کی دعوت دیتا ہے۔ وہ نوجوانوں سے کہتا ہے ؎

جو ہو سکے ہمیں پامال کرکے آگے بڑھ
نہ ہو سکے تو ہمارا جواب پیدا کر
ہے زمیں پہ جو میرا لہو تو غم مت کر
اسی زمیں سے مہکتے گلاب پیدا کر
تو انقلاب کی آمد کا انتظار نہ کر
جو ہو سکے تو ابھی انقلاب پیدا کر

نوجوان خاتون سے کہتا ہے ؎

سنانیں کھینچ لی ہیں سر پھرے باغی جوانوں نے
تو سامان جراحت اب اٹھا لیتی تو اچھا تھا
ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

پردہ اور عصمت میں ارشاد ہوتا ہے ؎

جو ظاہر نہ ہو وہ لطافت نہیں ہے
جو پنہاں ہے وہ صداقت نہیں ہے
یہ فطرت نہیں ہے مشیت نہیں ہے
کوئی اور شے ہے یہ عصمت نہیں ہے

قسم شوخیٔ عشقِ سنجو گتا کی
قسم جرأتِ عزمِ صبر آزما کی
قسم طاہرہ کی، قسم خالدہ کی
کوئی اور شے ہے یہ عصمت نہیں ہے

مجازؔ دراصل پرستارِ حسن ہے۔ یوں تو وہ لیلائے انقلاب کا بھی مجنوں ہے مگر حسن کی ہر ادا کا رمز شناس ہے۔ اس کی پرستش میں عاشق کا جذب وجنون ہے۔ حسن اُس کے لیے سب کچھ ہے۔ اس نے حسن کو ہر عالم میں دیکھا، ڈھونڈا اور چاہا اور پایا ہے۔ اس بصیرت نے اس کے اشعار میں ایک سرمستی اور کیفیت بھر دی ہے۔ الفاظ میں جادو پیدا کر دیا ہے اور اشعار کو کھِلا ہوا لالہ بنا دیا ہے یہ اشعار ملاحظہ ہوں :-

ہر سانس میں احساسِ فراواں کی کہانی
خاموشیٔ محجوب میں اک سیلِ معانی
جذبات کے طوفاں میں ہے دوشیزہ جوانی

چھلکے تری آنکھوں سے شراب اور زیادہ
مہکیں ترے عارض کے گلاب اور زیادہ
اللہ کرے زورِ شباب اور زیادہ

وہ اک مہ جبیں حورِ خلدِ بریں کی
وہ تعبیر آذر کے خوابِ حسیں کی
وہ تسکینِ دل بھی سکونِ نظر بھی
نگارِ شفق بھی، جمالِ سحر بھی
بیمار کے قریب بصد شانِ احتیاط

دل داریِ نسیمِ بہاراں لیے ہوئے

رخسار پر لطیف سی اک موجِ سرخوشی

لب پر ہنسی کا نرم سا طوفاں لیے ہوئے

لبِ گل رنگ و حسیں، جسمِ گداز و سیمیں

شوخیِ برق لیے، لرزشِ سیماب لیے

نرم صوفے گود میں فردوسِ رعنائی لیے

زلف کے خم در میں شانوں کی برنائی لیے

قہقہے جن میں صبا کا راگ ستاروں کے گیت

نغمۂ نے کی صدا جنت کے مزماروں کے گیت

بام و در پر اک تبسم تھا فضا گلرنگ تھی

جنبشِ مژگاں دھڑکتے دل سے ہم آہنگ تھی

میرے نزدیک مجاز کی بہترین نظمیں 'آوارہ'، 'خوابِ سحر' اور 'نذرِ علی گڑھ' ہیں۔ 'آوارہ' میں رومانیت کی پوری داستان در آئی ہے۔ اور اس داستان میں ایک پوری نسل کے افسانہ و افسوں کا المیہ ہے۔ مناظر کا حسن دل میں یوں چٹکیاں لیتا ہے ؂

جھلملاتے قمقموں کی راہ میں زنجیر سی

رات کے ہاتھوں میں دن کی موہنی تصویر سی

میرے سینے پر مگر چلتی ہوئی شمشیر سی

اے غمِ دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں

پھر وہ ٹوٹا اک ستارہ پھر وہ چھوٹی پھلجھڑی

جانے کس کی گود میں آئی یہ موتی کی لڑی

ہوک سی سینے میں اٹھی چوٹ سی دل پر پڑی

اے غمِ دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں

اس آگ کا بھڑکنا دیکھیے،

دل میں اک شعلہ بھڑک اٹھا ہے آخر کیا کروں
میرا پیمانہ چھلک اٹھا ہے آخر کیا کروں
زخم سینے کا مہک اٹھا ہے آخر کیا کروں
اے غمِ دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں

خواب سحر میں حیرت انگیز سادگی کے ساتھ اپنی بات کہی ہے

ذہنِ انسانی نے اب اوہام کے ظلمات میں
زندگی کی سخت طوفانی اندھیری رات میں
کچھ نہیں تو کم سے کم خواب سحر دیکھا تو ہے
جس طرف دیکھا نہ جاتا تھا اُدھر دیکھا تو ہے

نذر علی گڑھ میں حیرت انگیز حسن اور سحر کاری کے ساتھ ایک تعلیمی ادارے کی تہذیبی عظمت کا ترانہ گایا ہے۔

جو طاق حرم میں روشن ہے وہ شمع یہاں بھی جلتی ہے
اس دشت کے گوشے گوشے سے اک جوئے حیات اُبلتی ہے
ہر شام ہے شام مصر یہاں ہر شب ہے شب شیراز یہاں
ہے سارے جہاں کا سوز یہاں ہے سارے جہاں کا ساز یہاں
آآ کے ہزاروں بار یہاں خود آگ بھی ہم نے لگائی ہے
پھر سارے جہاں نے دیکھا ہے یہ آگ ہمیں نے بجھائی ہے
جو ابر یہاں سے اٹھے گا وہ سارے جہاں پر برسے گا
ہر جوئے رواں پر برسے گا ہر کوہ گراں پر برسے گا

ہر سرِ دامن پر برسے گا ہر دشتِ دامن پر برسے گا
یہ ابر ہمیشہ برسا ہے، یہ ابر ہمیشہ برسے گا

مجاز کی نظموں کے مقابلے میں اس کی غزلوں کی اہمیت کم ہے۔ مگر ان میں بھی ہیں شوق کی بے باکی، جنوں کی بلند حوصلگی، جذبے کی مصوری، درد کی داستان، غرض بہت کچھ ملتا ہے۔ یہ شعر ملاحظہ کیجیے ؎

ہم عرضِ وفا بھی کر نہ سکے، کچھ کہہ نہ سکے کچھ سن نہ سکے
یاں ہم نے زباں ہی کھولی تھی واں آنکھ جھکی شرما بھی گئے

یہ رنگِ بہارِ عالم ہے کیوں فکر ہے تجھ کو اے ساقی
محفل تو تری سونی نہ ہوئی، کچھ اُٹھ بھی گئے کچھ آ بھی گئے

اے شوقِ نظارہ کیا کہیے نظروں میں کوئی صورت ہی نہیں
اے ذوقِ تصور کیا کیجیے ہم صورتِ جاناں بھول گئے

سب کا تو مداوا کر ڈالا، اپنا ہی مداوا کر نہ سکے
سب کے تو گریباں سی ڈالے، اپنا ہی گریباں بھول گئے

دل دھڑک اٹھتا ہے خود اپنی ہی ہر آہٹ پر
اب قدم منزلِ جاناں سے بہت دور نہیں

کیا کیا ہوا ہے ہم سے جنوں میں نہ پوچھیے
اُلجھے کبھی زمیں سے کبھی آسماں سے ہم

بارہا ایسا ہوا ہے یاد تک دل میں نہ تھی
بارہا مستی میں لب پر اُن کا نام آ ہی گیا

شوق کے ہاتھوں اے دلِ مضطر کیا ہونا ہے کیا ہوگا
عشق تو رسوا ہو ہی چکا ہے حسن بھی کیا رسوا ہوگا

واعظا سادہ لوح سے کہہ دو چھوڑے عقبیٰ کی باتیں
اِس دنیا میں کیا رکھا ہے اس دنیا میں کیا ہوگا

جنونِ شوق اب بھی کم نہیں ہے
مگر وہ آج بھی برہم نہیں ہے
بہت مشکل ہے دنیا کا سنورنا
تری زلفوں کا پیچ و خم نہیں ہے
ابھی بزمِ طرب سے کیا اُٹھوں میں
ابھی تو آنکھ بھی پُرنم نہیں ہے
بہ ایں سیلِ غم و سیلِ حوادث
مرا سر ہے کہ اب بھی خم نہیں ہے
یہ بجلی چمکتی ہے کیوں دم بہ دم
چمن میں کوئی آشیانہ بھی ہے
زمانے سے آگے تو بڑھیے مجاز
زمانے کو آگے بڑھانا بھی ہے

جیسا کہ میں نے شروع میں کہا تھا۔ مجاز کی شاعری پر بے لاگ تبصرہ تو ابھی ممکن نہیں ہے۔ مگر اس کی شخصیت اور شاعری کے متعلق جو نقش دلوں میں بیٹھ گئے ہیں ان کی کچھ عکاسی تو کی جا سکتی ہے۔ مجاز کی زندگی اور شاعری میں رومانیت کی رَو کی ہر جگہ ملتی ہے۔ 'طفلی کے خواب' سے اعتراف تک ایک خاصی مربوط داستان ہے۔ مجاز کی رومانیت میں جو جیالا دار، صحت مند اور باشعور حصّہ ہے اُس کی قدر و قیمت مستقل ہے۔ لیکن اس کی پوری شاعری بھی اپنے لیے بصیرت و عبرت کا سامان رکھتی ہے۔ وہ ایک شہابِ ثاقب کی طرح

ہمارے ادبی افق پر رونما ہوا تھا۔ اس کی روشنی بڑی نظر نواز تھی، دیکھتے دیکھتے سستی داد، طبیعت کی کمزوری اور خوابوں کی موجودہ پست اور کاروباری دنیا میں کوئی قیمت نہ ہونے کی وجہ سے اس شعلے کو زمانے کی نظر کھا گئی۔ مگر اس نے ہمیں درد و داغ، آرزو اور جستجو کا جو خزانہ دیا ہے، اس سے ہم کبھی بے نیاز نہیں ہو سکتے۔

نئی اُردو شاعری

حال کے ایک مغربی ڈرامے میں ایک سین اس طرح شروع ہوتا ہے۔

ایک شخص اسٹیج کے وسط میں آتا ہے اور میز پر سے ایک کتاب اُٹھاکر بڑے غور سے اس کی جلد دیکھتا ہے۔ پھر آہستہ آہستہ اس کے ورق پلٹتا ہے دیکھتے دیکھتے وہ سخت غصے کے عالم میں کتاب کے ورق نوچنا شروع کر دیتا ہے۔ اور پھر ان اوراق کو بار بار اپنے جوتے سے مسل دیتا ہے۔

حیران ہو کر ایک دوسرا شخص ایک تیسرے آدمی سے پوچھتا ہے۔

اسے کیا ہوا ہے؟

تیسرا آدمی جواب دیتا ہے۔

"کچھ نہیں غریب کو پڑھنا نہیں آتا اس لیے کتاب پر غصّہ اُتار رہا ہے"

نئی اُردو شاعری کے بہت سے مخالفوں کا یہی حال ہے۔

اس مقالے میں نئی اردو شاعری کا ایک مختصر جائزہ تین عنوانوں کے تحت لیا جائے گا۔ نئی شاعری کیوں، نئی شاعری کیا۔ نئی شاعری کیسے۔ اور سچی بات یہ ہے کہ تنقید خواہ نئی شاعری کی ہو یا پرانی شاعری کی، انھیں تین سوالوں کے جواب کی کوشش ہوتی ہے۔

پہلا سوال ہے نئی شاعری کیوں؟ اس کا سیدھا سادا جواب یہ ہے کہ چوں کہ زندگی ایک حالت پہ قائم نہیں رہتی اور سماج میں برابر تبدیلی

ہوتی رہتی ہے، اس لیے شعر وادب اور علم وفن میں برابر تغیر ہوتا رہتا ہے۔ لوگ
عام طور پر اپنی ناک سے آگے نہیں دیکھ سکتے۔ اس لیے انھیں وہ تبدیلیاں جو
خاموشی سے یا اندر اندر ہو رہی ہیں، نظر نہیں آتیں۔ غالب کی شاعری شروع
شروع میں لوگوں کو مہمل نظر آتی تھی۔ آزاد اور حالی کے تجربوں پر ان کے دور میں
بیشتر حضرات ناک بھوں چڑھاتے تھے۔ شرر نے جب بے قافیہ نظم کے تجربے کیے
تو ان کا مذاق اڑایا گیا۔ پیارے صاحب رشید نے اقبال کی زبان کو اردو ماننے سے
انکار کر دیا۔ ترقی پسند شاعری کی ابتدائی نظموں کا فرقت نے "ناروا" کے نام سے پیروڈی
کی اور کنھیا لال کپور نے "غالب ترقی پسند شعراء کی محفل میں" لکھ کر راشد میراجی
اور فیض کا مذاق اڑایا۔ غرض "ازل سے یونہی مرے یار ہوتی آئی ہے"۔ جس طرح
غیر معمولی طور پر حساس آلے سیکڑوں میل دور سے زلزلے کے جھٹکے ریکارڈ کر لیتے
ہیں، اسی طرح وہ فن کار جو سریع الحس ہوتے ہیں، بظاہر پُرسکون فضا میں
ہیجان یا عام حالات کے اندر پرورش پاتا ہوا غیر معمولی میلان دیکھ لیتے ہیں۔
لوگ اپنے روزمرہ کے کاموں میں اتنے مصروف ہوتے ہیں کہ انھیں ان تبدیلیوں
کی خبر اس وقت ہوتی ہے جب زمین ان کے پیروں کے نیچے سے سرکنے لگتی
ہے۔ اس لیے نیاپن لازمی طور پر کوئی جرم نہیں ہے، جس طرح پرانا پن بھی جرم نہیں ہے۔
بلکہ سچی بات یہ ہے کہ ہر نیا رنگ کسی پرانے، بھولے بسرے، دبے ہوئے یا دھندلے رنگ کی
توسیع ہوتا ہے۔ ہر تجربہ کسی قریبی روایت سے گریز کرتا ہے اور کسی پرانی
روایت سے کام لیتا ہے جسے لوگ یا تو بھول گئے تھے یا جس کے امکانات پر
ان کی نظر نہ تھی۔ اس لیے پہلی بات جو مجھے کہنا ہے یہ ہے کہ نیاپن بھی ایک
مستقل حالت ہے۔ لوئی کامف اپنی کتاب On Modernism میں کہتا
ہے کہ "جدیدیت ایک مستقل ذہنی کیفیت ہے اور کچھ عرصے سے ہے۔" جیسے جیسے

ہمارے نئے فن اپنے پر اور غائر نظر ڈالتے ہیں ان کا اصلی موضوع ان کی تخلیق کا
نظریہ ہوتا جاتا ہے اور اپنی اصلیت کے متعلق ان کی خلش ایک عذاب بن
جاتی ہے اور اصلیت کے متعلق ہر نئے نظریے کے ساتھ ہمیں ایک نئے فن
کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس بات کو اس طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ ہمارے فنون
کس طرح قدامت سے کام لیتے ہیں۔ ہمارے لیے کلاسیکیت در اصل کوئی
واقعی چیز نہیں۔ چاہے ہم کتنا ہی دعویٰ کریں ہم یونانیوں یا روما کے لوگوں یا
کالی داس کے دور تک واقعی واپس نہیں جاتے۔ ہاں ایک نو کلاسیکیت واقعی
وجود میں آسکتی ہے۔ اور یہ اگر فنی اعتبار سے قابل قبول ہوگی تو لازمی
طور پر کلاسیکل روایت کو نئے طریقے سے برتے گی۔ گویا یہ نئی اور جدید ہوگی۔
یعنی جدیدیت بھی ایک تاریخی ضرورت ہے۔ اور تاریخی ضرورتوں سے انکار
کرنا دانش مندی نہیں ہے۔

دوسری بات میں ہربرٹ ریڈ کی مدد سے کہنا چاہتا ہوں۔ اس نے
ایک جگہ لکھا ہے کہ ابتدا میں زندگی ایک نقطہ تھی اور اسی نقطے پر شاعری بھی
تھی۔ پھر اس نقطے کے گرد زندگی کا ایک دائرہ بنا۔ گویا شاعری کا نقطہ زندگی کے
دائرے کے بیچوں بیچ تھا۔ رفتہ رفتہ یہ نقطہ بیچوں بیچ میں نہ رہا مگر دائرے کے
اندر رہا۔ پھر یہ دائرے پر آگیا اور آج دائرے کو توڑ کر باہر نکل گیا ہے۔ کچھ
لوگ اسے بڑا سانحہ سمجھتے ہیں کہ فن زندگی کے دائرے سے باہر نکلنا چاہتا ہے
حالانکہ اس بات کو اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ فن اب زندگی کے پچھلے
دائرے پر قانع نہیں رہا اور اس کا ایک اور بڑا دائرہ بنتا رہا ہے، کیونکہ
در اصل وہ دائرے سے نکل کر خلا میں نہیں جا سکتا۔ اسی لیے لازم یہ آتا ہے
کہ وہ مقررہ اور مانوس دائرے کے بجائے ایک اور بڑا اور نیا دائرہ بنا

رہا ہے۔ اس کو ایک دوسرے طریقے سے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ چوں کہ اب
نقطے اور دائرے دونوں کا تصور بدل گیا ہے۔ اس لیے یہ لوگ بلا وجہ
سراسیمہ ہو رہے ہیں اور پرانے نقطے اور دائرے کو جہاں ان کے نزدیک اسے
ہونا چاہیے نہ پاکر واویلا کر رہے ہیں۔

میرا مطلب یہ ہے کہ جب زندگی سادہ تھی تو شاعری بھی سادہ تھی، وہ
سب کام کرتی تھی۔ جب زندگی پیچیدہ ہوئی تو اب کام کی بھی تقسیم ہوئی۔
شاعر اپنی شاعری کے ذریعے سے فطرت کو انسان پر مہربان رکھنے کا کام کرنے
لگے۔ پھر شاعر دنیا کی تنظیم کے کام میں مدد دینے لگے۔ یعنی شاعری پیغمبری کا جز
قرار پائی۔ شاعر کا پیام سماج کی ایک مقررہ تعبیر و تفسیر میں مدد دینے لگا۔ فطرت
اور انسان کی کشمکش میں انسان کا ساتھ دینے لگا۔ اُسے اپنے پیروں پر
کھڑے ہونے میں مدد دی۔ دوسرے علوم کو عام کرنے میں بھی ہاتھ بٹایا۔ کیونکہ
یہ سب سے مقبول ذریعۂ اظہار تھی مگر جب علوم بڑھے اور نئے نئے حقائق
دریافت ہوئے تو نثر کی ضرورت پڑی اور اب یہ سمجھوتہ ہو گیا کہ کچھ کام
شاعری کے لیے موزوں ہیں اور کچھ نثر کے لیے۔ گو ایک دوسرے سے
یہ اصناف برابر مدد لیتے رہے۔ مگر ان کا ارتقا دو واضح سمتوں میں ہوتا رہا۔
لیکن جب زندگی اور پیچیدہ ہوئی تو شاعر کو پیمبری سے ہاتھ دھونا پڑا۔
اور ذات اور کائنات کے درمیان صحت مند اور معنی خیز رشتہ قائم کرنے کے
لیے ذات کے عرفان کی طرف توجہ کرنی پڑی۔ جدید علوم نے اس ذات کے متعلق
حال ہی میں بہت کچھ انکشافات کیے ہیں جن کی وجہ سے عقلی انسان کا تصور اب
بدل گیا ہے اور اس کی جگہ وہ آدمی لے رہا ہے جس کے پیچھے اوّل تو لاکھوں برس
کی جانور کی تاریخ ہے، دوسرے جس کے یہاں شعور اور لاشعور کی ایک ازلی اور

ابدی جنگ جاری ہے، تیسرے وہ کسی نہ کسی دیومالا Mythology کا اسیر ہے۔
چوتھے جس کے لیے سائنسی اصلیت اور ہے اور جذباتی اصلیت اور، جو علامتوں
میں سوچتا ہے، علامتوں میں جیتا اور علامتوں میں مرتا ہے اور علامتوں کا غلط
استعمال بھی کرتا ہے، پانچویں جو نفی کا موجد ہے اور اثبات تک بھی جو نفی
کے ذریعے سے پہنچتا ہے، میز کی پہچان وہ یہ بتاتا ہے کہ یہ کرسی نہیں ہے
ان کی یہ کرامات نہیں ہے، چھٹے وہ اپنے فطری ماحول سے اپنے ہی بنائے
ہوئے اوزاروں کی وجہ سے علاحدہ ہو گیا ہے۔ اس نے تہذیب، سائنس، علوم
صنعت وحرفت کے ذریعے بڑا اقتدار حاصل کر لیا ہے مگر اب ان اوزاروں نے اس
پر حکومت شروع کر دی ہے۔ مشین کی حکومت نے آدمی کو مشین بنا دیا ہے۔ اور اس
سے آدمیت چھین لی ہے۔ ساتویں تنظیم اس کی فطرت ہے اور ہر تنظیم ایک نئی
تخریب اور ایک نئی تعمیر کا سلسلہ ہوتی ہے اور اپنے ساتھ بہت سے نئے مسائل
لاتی ہے۔ آٹھویں وہ تکمیل کی خواہش بھی کرتا ہے اور ایک فلسفے سے بھاگ کر دوسرے
فلسفے کی پناہ لینا چاہتا ہے اور ایک ازم سے دوسرے ازم کی طرف لپکتا ہے۔ جب
یہ صورت حال ہو تو پھر شاعر کی مخصوص بصیرت، محض فطرت کے ترانے گانے
یا رومانیت کے جادو جگانے یا جسم کے اسرار کو ٹٹولنے یا سماج کے بندھے
ٹکے تصورات کو منظوم کرنے یا مذہب، اخلاق، فلسفہ، سیاست کے عام روپ
کی انگلی پکڑ کر چلنے پر کس طرح قانع ہو سکتی ہے۔ اسے تو انسانی مشین یعنی دماغ
کے اندر کے بھوت کو پہچاننا ہے، جو اپنے اندر تعمیر کے ساتھ تخریب کی بھی خو
رکھتا ہے۔ اُسے حیات و کائنات کے جامد Static تصور کو ترک
کر کے دم بدم بدلتے، کبھی تیز ہوتے، کبھی ٹیڑھی راہ چلتے حیاتیاتی کارواں کو
دیکھنا ہے۔ اور اس طرح اس کائنات کو جس کا اور چھور نہیں اور جس میں

اربوں ستارے ہیں، جن میں بننے بگڑنے اسرد ہونے اور روشن ہونے کا عمل جاری
ہے، نظر میں رکھتا ہے اور ان سے نئے طور سے رشتہ قائم کرتا ہے۔ پھر اسے
حسن کے نئے تصور سے ہم آہنگ کرتا ہے جو صرف موزونیت اور تناسب کے
پرانے پیمانوں سے ناپی نہیں جاسکتی اور جس میں بدصورتی کا حسن بھی شامل
ہے اور بہ قول رلکے کے وہ حسن بھی جو خوف کا نقطۂ آغاز ہے اور ہیروشیما
اور ناگاساکی کے بعد اسے ایک نئے خطرے سے دوچار ہونا پڑا ہے۔ اور
یہ خطرہ اجتماعی موت کا ہے۔ ہیروشیما سے دراصل تاریخ کا ایک نیا دور
شروع ہوتا ہے۔ اس سے پہلے موت کا تصور فرد یا چند افراد تک محدود
تھا۔ ایٹم بم نے پہلی دفعہ پوری انسانیت اور دنیا کی اس ساری کھیتی کی تباہی
کے امکان کو ایک بھیانک روپ میں پیش کیا ہے اور آدمی کی تنگ نظری یا ہٹ
دھرمی یا ہلاکت پسندی کا یہ ثبوت ہے کہ عالمگیر تباہی کے ایسے قوی
اندیشے کے باوجود ہلاکت کے آلے تیار کرنے کا سلسلہ جاری ہے۔ پھر سائنس
اور ٹکنالوجی نے جس طرح ہمارے قدرتی وسائل کو دونوں ہاتھوں سے برباد
کیا ہے اور جس طرح صنعتی فضلے Industrial waste اور ایٹمی
شعاعوں Atomic radiation کے نفوذ نے سمندروں میں Plankton
کے بڑے بڑے ذخیرے برباد کیے ہیں اور فضا میں آکسیجن کی مقدار کو کم کردیا
ہے اس کے پیش نظر یہ ایک واقعی خطرہ ہے کہ اگر یہ اندھاپن جاری رہا تو
آدمی کا سانس لینا مشکل ہو جائے گا۔ ان حالات میں اگر موت کا مسئلہ آج
کی شاعری کا اہم موضوع بن گیا ہے تو اس میں تعجب کی کیا بات ہے۔ واقعی
حساس ہونا بھی بڑا جرم ہے۔

مذہب نے تو انسان کی فلاح کا ذمہ لیا تھا اور اس نے فطرت اور انسان کے

ایک قابل اطمینان رشتے کی طرف بھی اشارہ کیا تھا۔ اس کی ایک حقیقت مطلق کی خواہش، اس کی کسی کا محتاج ہونے کی عادت، اس کی ایک اخلاقی نظام کی ضرورت کو بھی پورا کیا تھا۔ مگر مذاہب فرقوں میں بٹ گئے اور ایک مذہب کے ماننے والوں نے دوسرے مذہب کے ماننے والوں سے جنگ شروع کر دی اور جب انسان نے اپنے ماحول پر قابو پایا تو اسے دنیا کے کاموں میں طاقت حاصل کرنے میں، دولت جمع کرنے میں، زندگی سے لذت حاصل کرنے میں زیادہ کشش نظر آئی۔ سائنس نے اسے ایک راہ دکھائی تھی۔ مگر سائنس کو سیاست نے اپنے چنگل میں اسیر کر لیا۔ سیاست نے مساوات کا ایک تصور دیا تھا اور انسان کو روشنی کی ایک کرن نظر آئی تھی مگر تجربے سے ثابت ہوا کہ انسانیت محض عقلیت کے سہارے سیاسی عمل کی طرف نہیں جاتی اور کوئی بھی سیاست بھی دفتر شاہی سے نجات نہیں پا سکتی۔ موجودہ زندگی اتنی پیچیدہ ہو گئی ہے اور موجودہ مشینی اور سائنسی نظام اتنا طاقت ور ہو گیا ہے کہ دانش وری جس سے توقع تھی کہ وہ انسانیت کو ہر خطرے سے آگاہ کرتی رہے گی کسی نہ کسی طرح اس نظام کی دفتریت کی اسیر ہو گئی ہے۔ سائنس داں تجربہ گاہوں میں حکومتوں کی ہدایات کے مطابق آلات تیار کرتے ہیں۔ اور اگر یہ آلات تباہ کاری کے لیے استعمال ہوں تو روک نہیں سکتے۔ یونی ورسٹیاں رفتہ رفتہ ایسی اسکیموں اور منصوبوں میں گرفتار ہوتی جاتی ہیں جو حکومت کے مقاصد پورے کرتے ہیں۔ شاعر اور ادیب اپنی روح کی آزادی برقرار رکھ سکتے ہیں۔ مگر ان میں سے بہتوں کو خرید لیا جاتا ہے اور وہ ان خیالات کی اشاعت کرنے لگتے ہیں جو اوپر سے انھیں ملتے ہیں۔ غرض آج کے انسان پر اقبال کا یہ تبصرہ بالکل صحیح ہے:

ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا
اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا

جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا
زندگی کی شب تاریک سحر کر نہ سکا

ان حالات میں حقیقی دانش وری کی ضرورت اور بھی مسلّم ہو جاتی ہے۔ حقیقی دانش ور اپنے طبقے سے کٹ جاتا ہے کیونکہ وہ اس طبقے اور سماج کی خامیاں دیکھ سکتا ہے اس لیے اسے فطرت اور انسان سے نئے طور پر ایک رشتہ قائم کرنا پڑتا ہے۔ عام دانش ور، سائنس داں اور ادیب کسی نہ کسی طرح اس مشین کا پُرزہ بن جاتے ہیں۔ جس نے سائنس اور سیاست دونوں کو اپنے جال میں گرفتار کر رکھا ہے۔ ان حالات میں یہ ضرورت اور بھی شدید ہو جاتی ہے کہ کچھ افراد اپنی نظر، اپنی انفرادیت، اپنی بصیرت کی خاطر عام روش کے خلاف انسانیت کی روح کی آزادی پر اصرار کریں۔

اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ہر دانش ور جو موجودہ میلانات کا مطالعہ کرتا ہے یہ سوچنے پر مجبور ہے کہ وہ اپنا فریضہ تنقید کے ذریعے سے ہی پورا کر سکتا ہے۔ یہ تنقید پوری تہذیب کی ہو گی۔ اس تنقید میں یہ نکتہ بھی ملحوظ رکھنا پڑے گا کہ جمالیاتی اور اخلاقی تنقید عقلیت پر نہیں بلکہ جذبات پر مبنی ہوتی ہے۔ یعنی سماجی حلقے سے متعلق ہوتی ہے۔ اس کے معنی یہ ہوں گے کہ نقاد کو اپنے حلقے کے ذوق کی تربیت کرنی پڑے گی۔ بعض اوقات ذوق بھی پیدا کرنا پڑے گا۔ یہی تہذیبی تنقید ہو گی۔ اس تہذیبی تنقید میں ایک اخلاقی اور سماجی وفاداری بھی آجاتی ہے۔ اس لیے میرے نزدیک وہ تنقید جو صرف مقررہ اصولوں یا ہیئت کے تجزیے سے سروکار رکھتی ہے، ایک بڑے فریضے سے غافل ہو جاتی ہے۔ یہ فریضہ تہذیب کی تنقید کر کے زندگی کے معنی خیز رشتوں کی طرف اشارہ کرنے کا ہے اور ان رشتوں کی طرف اشارہ کر کے ہی نقاد دانش وری

کے حقیقی منصب تک پہنچ سکتا ہے۔ جدید دور میں فن کو تہذیبی تنقید کا فرض انجام دینا ہے۔ فن کار اس بات پر مجبور ہے کہ وہ دُہرا رول ادا کرے۔ ایک تخلیق کرنے کا اور دوسرا تنقید کرنے کا۔ بودلیئر نے اپنی شاعری اور تنقید دونوں میں اس دُہرے بوجھ کو اُٹھانے کی ضرورت جتائی ہے۔ اس کے خیال کے مطابق ہر نظم ایک تنقیدی کام بھی انجام دیتی ہے۔ کیوں کہ تنقید اس کے الفاظ میں فن کے جسم سے ہی برآمد ہوتی ہے۔ گویا فارمل تنقید سے فن پارے کو کوئی فائدہ نہیں ہوتا۔ کیوں کہ تنقید کے اصول تو تخلیق کے بطن سے ہی برآمد ہوتے ہیں۔ فن تنقیدی کام میں برابر لگا رہتا ہے۔ یہ دنیا کی تہذیب کا جج ہے۔ اور اُن فلسفوں کے ملبے کو ہٹا دیتا ہے جو فرسودہ ہو گئے ہیں اور ان کی جگہ نئے رشتوں کی دریافت سے کام لیتا ہے۔ علامتی شاعر کا کام بالآخر یہ ہے کہ ان اصولوں کو دریافت کرے جو تمام مظاہر، واقعات، تجربات کو ایک رشتے میں پرو سکیں۔ بودلیئر کی مشہور سانیٹ Correspondence دنیائے علامات کی ترجمانی کی کوشش کر کے فن پارے کے تنقیدی عمل کے ایک پہلو کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

جہاں تک تنقید کا تعلق ہے، موثر تنقید ایک فن پارے کی سی متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس لیے بودلیئر کہتا ہے کہ مصوروں پر بہترین مضمون ایک سانیٹ یا مرثیہ ہو سکتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ایک تنقیدی مضمون ایک نظم معلوم ہو۔ ایک صحیح تنقیدی کارنامہ ایک فن پارے کی طرح اس لیے ہے کہ یہ ایک تخلیق ہے جو متاثر کرنے، بدلنے، دنیا پر اثر ڈالنے اور قاری کی نئی ذہنی کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ بودلیئر کہتا ہے کہ تنقید کو جانب دار، پرجوش اور سیاسی ہونا چاہیے۔ یعنی اس کا ایک خاص نقطۂ نظر ہونا چاہیے

مگر یہ نقطۂ نظر ایسا ہو کہ یہ زیادہ سے زیادہ افق روشن کر سکے۔ ۔ ۔ ۔ اسٹنڈل نے کہیں کہا ہے "مصوری اخلاق ہے جسے ایک فارم دے دیا گیا ہے" اگر اس تسلط اخلاق کو ذرا وسیع معنی میں لیا جائے تو اس کا اطلاق تمام فنون پر ہو سکتا ہے۔ چونکہ ان میں حسن جذبے کے ذریعے سے ظاہر کیا گیا ہے اور ان جذبات اور ان خوابوں کے ذریعے سے جو ہر انسان کے پاس ہوتے ہیں، اس لیے ان کی وحدت میں ایک کثرت ہوتی ہے۔ تنقید کا سروکار بہرحال تہذیب سے ہے۔ نقاد اپنے سماج کی زندگی کو ایک واضح شکل دیتا ہے۔ فن کار انفرادی رنگوں کو بدل دیتا ہے دونوں کا کام یہ ہے کہ اپنے حلقے میں وہ صلاحیت پیدا کریں جس سے عام زندگی ایک فن کارانہ نظارہ (vision) بن جائے اور عام تجربہ علامتی معنویت حاصل کرے۔ بودلیر کے نزدیک تہذیبی ضروریات واضح ہیں۔ ہم عصر حقائق کا سامنا کر کے ہی ہم ہم عصر تہذیب کو فن کے انقلابی امکانات کے مطابق ڈھال سکتے ہیں۔

میں دراصل یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ہر شاعر، اپنے دور کی زندگی پر تنقید کر کے، اسے اپنے طور پر متاثر کرتی ہے۔ مگر جدید دور میں جبکہ زندگی پیچیدہ ہو گئی ہے اور براہِ راست تنقید کا کام نثر نے سنبھال لیا ہے۔ حقیقی شاعری سماج کے بیدار حصے کے دل کو چھو سکتی ہے۔ کیوں کہ وہی شاعر کی آواز پر کان دھرتا ہے۔ اس دور کی حقیقی شاعری، براہ راست بیان کی شاعری نہیں ہو سکتی ہے۔ نہ خطابیہ ہو سکتی ہے، نہ رجزیہ ہو سکتی ہے کیوں کہ اس دور کے شاعر کو سب سے پہلے اپنے آپکو سمجھنا ہے۔ اس لیے اس کا تہذیب کی تنقید کا عمل، دراصل اپنی تہذیب کرنا ہے۔ اُسے اپنے سے باتیں کرنا ہیں جس کے لیے سرگوشی کا لہجہ ہی مناسب ہے۔ اُسے اپنی شخصیت کے حصے کو جو عام دھارے میں بہنا چاہتا ہے۔ الگ لے جا کر بتانا ہے کہ تمہاری منزل پہلے اپنے آپ کو پہچاننا ہے، ہجوم

میں گم ہونا نہیں۔ چنانچہ لازمی طور پر اس شاعری میں عام آدمی کے لیے جو شعر سے دل بہلانے کا یا مقررہ و مروّجہ آداب پر چلنے کا مطالبہ کرتا ہے، الجھن کا سامان ہو گا۔ ترسیل کا المیہ یہی ہے۔ شاعر اس مقام سے ہٹ گیا ہے جہاں اس کا حلقہ ابھی تک ڈٹا ہوا ہے۔ اُسے یہ احساس ہو گیا ہے کہ عقیدوں کے سہارے ڈھ رہے ہیں۔ فلسفوں کے بنائے ہوئے قصر و ایوان زمین دوز ہوتے جا رہے ہیں اور سیاست جو انسانیت کی فلاح کا نعرہ لگاتی تھی اقتدار کی خواہش اور ایک طبقے کے مفاد کے مترادف ہو گئی ہے۔ سائنس اس مشین کو جنم دے رہی ہے جس نے انسان کو مفلوج کر دیا ہے اور جو ہلاکت اور تباہی کے بینے بینے آسیب وجود میں لا رہی ہے۔ اس لیے شاعر اس عرصۂ محشر میں اپنے آپ کو ڈھونڈتا ہے اور چوں کہ دوسروں کی عینک نے اس پر یہ عذاب نازل کیے ہیں۔ اس لیے وہ اپنے حواس اور اپنے دل و دماغ کو معتبر سمجھنے پر مجبور ہے۔ کیوں کہ اس کے اپنے حواس اور دل و دماغ جھوٹے نہیں بولتے۔ جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ یہ شاعری سماج بے زاری کی شکار رہی ہے وہ غلطی پر ہیں۔ یہ سماج کے ان خاص نظریوں سے بے زار ہے جن کا فریب کھل رہا ہے۔ یہ سماج کے ٹھیکہ داروں کے احکام پر عمل نہیں کرنا چاہتی۔ یہ سماج کا اپنا تصور رکھتی ہے اور اپنے طور پر سماج کی آنکھیں کھولنا چاہتی ہے۔ یہ فرد کی آزادی کو برقرار رکھنا چاہتی ہے اور ہر ذہنی اور روحانی تجربے کے لیے آغوش باز رکھنا چاہتی ہے۔ اس سستے سماجی ریکارڈ کے مقابلے میں جو ایک ہی لَے الاپتا رہتا ہے، یہ انسان اور فطرت اور ماحول سے ایک نئی مطابقت پر زور دیتی ہے۔ اس کی یاسیت ایک نئی اُمید کی تلاش ہے۔ اس کی تنہائی اوّل تو اپنی انفرادیت پر اصرار ہے، دوسرے اپنے بندھنوں سے آزادی کا اعلان۔ یہ پابندی

یعنی Independence (آزادی) اور آزادی کے ختم ہونے Dependence
اپنے جذبے، اپنے دل، اپنے حواس، اپنی نظر کا ساتھ دینے کا عہد ہے۔ جب
بڑے شہروں کے جنگل میں کوئی کسی کی بات کو نہ پوچھے، جب مشین کی حکمرانی دل و دماغ کو کچل دے،
پرانے عقیدے ساتھ نہ دیتے ہوں۔ جب ہر طرف رایوں، خیالوں، مذہبوں،
دلوں کا نیلام ہو رہا ہو، تو ایک حساس ذہن جسے اپنی انفرادیت عزیز ہے، جو اپنی
نظر کے ساتھ وفادار رہنا چاہتا ہے، تنہا محسوس نہ کرے تو کیا کرے۔ اس شاعری
کو جب غیر سماجی Anti-social کہا جاتا ہے تو دراصل شکایت یہ ہوتی ہے
کہ اس نے مخصوص سیاسی پارٹیوں کو کیوں نظر انداز کر دیا ہے۔ جب اسے سائنس
دشمن کہا جاتا ہے تو گلہ یہ ہوتا ہے کہ یہ سائنس سے حکومتوں کا کام لینے والوں
سے بیزاری کا اظہار کیوں کرتی ہے۔ جب اسے مشکل یا مبہم کہا جاتا ہے تو اس کا
مطلب یہ ہوتا ہے کہ یہ پیمبری یا مقصدی لَے سے بیزار کیوں ہے یا یہ رومانیت
کے سحر سے آزاد کیوں ہو گئی ہے۔ جب شاعر اور سماج میں مکمل ہم آہنگی تھی جیسی
کہ انسانیت کے ابتدائی دور میں تھی تو شاعر کی زبان سب کے لیے عام فہم تھی،
مگر جب شاعر سماج کے موجودہ دائرے سے نکل گیا ہے اور ایک نیا اور بڑا
دائرہ بنا رہا ہے تو قدرتی طور پر اس کی بات ان لوگوں کے لیے عام فہم نہیں
ہے جو شاعر کے مخصوص تجربے تک یا تو پہنچنا نہیں چاہتے یا پہنچنے کی صلاحیت
نہیں رکھتے۔ جو لوگ شاعر سے بہت واضح، بہت ریاضیاتی بات کی امید
رکھتے ہیں وہ بھول جاتے ہیں کہ ابہام شعر میں حسن ہے اور اس ابہام میں معنی
کی کئی تہیں ہوتی ہیں۔ قطعی زبان سائنس کی زبان ہے۔ مبہم زبان شاعری کی
زبان ہے۔ مگر اس ابہام میں ایک نئی قطعیت ہوتی ہے تو اس کے یہ معنی نہیں
کہ اس شاعری میں معنی نہیں ہوتے۔ اس کے معنی دو اور دو چار والے نہیں

ہوتے۔ جہاں تک اشکال کا سوال ہے تو یہ مشکل ہر اُس ذہین اور بالغ نظر شاعر کو پیش آتی ہے جو عام گھسے پٹے، منجھے ہوئے، چبائے ہوئے لفظ نہیں استعمال کرنا چاہتا، بلکہ اپنے خیال کی ندرت کے لیے اسے بات دوسری طرح کہنی پڑتی ہے تاکہ لفظ میں اس کے خیال کی گرمی اور اس کے احساس کی تازگی در آسکے۔ آج یہ بات ہر شخص جانتا ہے کہ ریڈیو میں تین چیزیں کام کرتی ہیں۔ ایک ٹرانسمیٹر جو لہریں پھینکتا رہتا ہے، دوسرے وہ فضا یا میڈیم ہے جس میں یہ لہریں منتشر کی جاتی ہیں اور تیسرا وہ ریسیور ہے جو کسی لہر کی لمبائی کے مطابق فضا میں منتشر بات کو سناتا ہے۔ اب اگر آپ ایک خاص لہر کی لمبائی کے عادی ہیں تو اس میں ٹرانسمیٹر کا کیا قصور۔ موسیقی سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لیے موسیقی کے فن سے آگاہی ضروری ہے۔ مصوری، بت تراشی، فن تعمیر کے بھی آداب ہیں، جس طرح تجریدی مصوری سے نقالی کا مطالبہ بے معنی ہے، اسی طرح شاعر سے یہ مطالبہ غلط ہے کہ وہ صرف اس زبان میں بات کرے جو یا تو عقلیت کے دور کی ہے یا دورِ اصلاح کی یا ترقی پسندی کے دور کی۔ آج کے شاعر کی زبان دریا اور ساحل، نور اور ظلمت، رند اور ساقی، قفس اور آشیاں کے تلازمات اور مناسبات استعمال نہیں کرتی۔ یہ اخباری بیانوں، سیاسی صحیفوں، سماجی دستاویزوں کی منطقی زبان نہیں ہے۔ اس میں محاورے کی چاشنی ڈھونڈنا بے کار ہے۔ یہ استعارے کی زبان ہے اور اس کا استعارہ آرائشی نہیں ہے بلکہ خیال کی پہنائی کو اسیر کرنے کے لیے ہے۔ یہ شاعری علامات کی شاعری ہے، کیونکہ انسان علامتی جانور ہے۔ یہ دیوار، سایہ، چٹان، دھندلکے، صحرا، ویرانے، ناگ پھنی جیسی علامات کے ذریعے سے اس دور کے انسان کی واردات کہتی ہے۔ ہاں چونکہ دوسرے علوم کی مخصوص بصیرت کی طرح اس کی بھی مخصوص بصیرت ہے اس لیے اس کا یہ مطالبہ جائز ہے کہ اس کی زبان

کو بھی پڑھنے اور اس کے کوڈ کو حل کرنے کی کوشش کی جائے۔ یہ فوری اپیل کی شاعری
نہیں ہے یہ خود فکر کا تقاضہ کرتی ہے۔ یہ صرف سنانے کی چیز نہیں۔ پڑھنے کی چیز ہے۔
اس شاعری پر یہ اعتراض عام ہے کہ یہ لوگوں کو عقیدہ نہیں دیتی، امید کا پیام
نہیں سناتی، عمل کی طرف نہیں لے جاتی۔ عام واردات عام زبان میں نہیں کہتی۔ یہ خوب
صورت نہیں ہے۔ یہ سب اعتراضات بظاہر صحیح ہیں۔ اس دور میں عقیدے پاش پاش
ہو رہے ہیں۔ امیدیں پامال ہو رہی ہیں۔ ہر عمل ایک ایسی دلدل کی طرف لے جاتا ہے
جس سے رہائی مشکل ہے۔ زندگی کا نظام بدل گیا ہے۔ مشترک خاندان کا حصار ٹوٹ
چکا ہے۔ خواب چکنا چور ہو رہے ہیں۔ سیاست دانوں نے اتنے فریب دیئے ہیں کہ اب
سچی بات بھی جھوٹی معلوم ہوتی ہے۔ اس لیے اگر آج کا شاعر اپنے قاری کو کھلونوں
سے بہلانے کے لیے یا ایک سنہرے مستقبل کے تصور میں مگن رکھنے کے لیے یا پرانی باتوں
کو پرانی زبان میں دہرانے کے لیے تیار نہیں ہے تو یہ بات قابلِ گرفت کیوں ہو۔
نئی شاعری اپنے پڑھنے والوں سے ایک ذہنی بلوغت کا مطالبہ کرتی ہے۔ یہ انسان کا
فطرت سے اور اپنی سرزمین سے اور اپنے ماحول سے ایک آزاد اور صحت مند رشتہ قائم
کرنا چاہتی ہے۔ یہ اپنے طور پر تہذیبی تنقید ہے۔ یہ عرفانِ ذات کے ذریعے سے عرفانِ
حیات و کائنات تک پہنچتی ہے۔ ایلیٹ نے درست کہا ہے "شاعر کے لیے کرنے کا کام
بدلتا رہے گا۔ صرف اس کے شخصی مزاج کے اعتبار سے نہیں بلکہ اس دور کے اعتبار
سے بھی جس میں وہ خود کو پاتا ہے۔ کسی دور میں کرنے کا کام یہ ہوتا ہے کہ روزمرہ
اور شاعرانہ زبان کے تشتت کی استقلال یافتہ روایت میں موسیقیت کے تازہ امکانات
تلاش کیے جائیں، کسی دور میں کرنے کا کام یہ ہوتا ہے کہ روزمرہ کی زبان میں
جو تبدیلیاں ہوتی ہیں (اور بنیادی حیثیت سے دیکھا جائے۔ تو یہ تبدیلیاں فکر اور
ہوشمندی کی تبدیلیاں ہیں) انھیں شعر کے احاطے میں داخل کیا جائے۔ کوئی دقت

حاصل شدہ علاقے کی ترقی وار تقاء کے لیے موزوں ہوتا ہے اور کوئی وقت نیے علاقوں کی دریافت کے لیے۔

ایک اور بات جو میرے نزدیک یہاں کہہ دینا چاہیے وہ جنس کے متعلق نئی شاعری کے رویّے کے متعلق ہے۔ اس سلسلے میں میرے نزدیک بڑی سہل پسندی سے کام لیا جاتا ہے۔ ہماری قدیم شاعری خاصی جنس زدہ تھی۔ ہاں وہ جنسی جذبات کو ذرا خوب صورت غلافت میں پیش کرتی تھی۔ یہ شاعری پھاوڑے کو پھاوڑا کہنے کی قایل ہے۔ اقبال نے ہماری عام شاعری کے متعلق جب یہ تبصرہ کیا تھا۔

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

تو ظاہر ہے یہ تبصرہ نئی شاعری پر نہیں تھا جو تبھی نہیں سکتا تھا۔ یہ ہماری پرانی شاعری اور بیسویں صدی کی رومانی شاعری پر تھا۔ جنسی جذبے کی اہمیت کو دراصل جان بوجھ کر نظر انداز کیا جاتا رہا۔ اب اس معاملے میں زیادہ ایمان داری سے کام لیا جاتا ہے لیکن غور سے دیکھا جائے تو نئی شاعری جنس زدہ نہیں ہے، ہاں وہ روح کے علاوہ بدن کو بھی مناسب اہمیت دیتی ہے اور بدن کے تقاضوں کو بیان کرنے میں شرماتی نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ بعض نیے شعراء نے ایسی نظمیں بھی لکھی ہیں جن میں جنسی جذبے پر ہی ساری توجہ ہے، مگر ہر آزادی میں کچھ بے اعتدالی بھی ہوتی ہے جس کی وجہ سے اس آزادی کو سلب نہیں کرنا چاہیے۔ معنی خیز بات یہ ہے کہ جنسی جذبہ جو دبا ہوا تھا اور بہت سی نفسیاتی الجھنوں اور گرہوں کا باعث تھا۔ اب کھلے میدان میں آ گیا ہے اور اس طرح ایک ذہنی طہارت کا سراغ دینے لگے ہے۔

ہیں نے خاصی تفصیل سے نئی شاعری کیوں کے سوال کا جواب دیا ہے۔
یک رخے ذہنوں اور لکیر کے فقیروں کے لیے اس لیے اس پیچیدگی کو سمجھنا مشکل ہے
جو نئی شاعری کی خصوصیت ہے لیکن یہ کام ضروری ہے۔ کیوں کہ نئی شاعری فرد کی
آزادی پر اصرار کرتی ہے۔ اپنی پیچیدہ بات پیچیدہ زبان میں کہنے پر مجبور ہے۔
اور اس کے پیچھے پوری تہذیب اور تمام علوم و فنون کا کمایا ہوا ریاض شامل ہے۔
اس کا اکھڑا اکھڑا لہجہ عجز کی وجہ سے نہیں دوسرے رنگوں کے میل سے چھٹکارا
پانے کی کوشش ہے۔ اس کا فارم کا بدلا ہوا احساس موزوں، متناسب فارم کے
بجائے معنی خیز فارم کی تلاش ہے۔ اس کی جمالیات بدصورتی سے بھی حسن
خلق کرنے کی کوشش ہے۔ ہم لوگ زیادہ تر ادب کی نقالی کے تصور کے عادی رہے
ہیں۔ تصویر میں ماڈل سے مشابہت دیکھتے ہیں۔ لیکن بقول کاک "مصور" سے
مشابہت زیادہ اہم ہے۔ باہر کی دنیا کے مطالعے سے بقول رلکے (Rilke)
اندر کوئی سا درخت اگتا اور برگ و بار لاتا ہے۔ یہ نئی شاعری کے نزدیک زیادہ
ضروری ہے کہ اس بدلے ہوئے احساس و اظہار کے ساتھ انصاف کرنے کیلیے
ادب کی اپنی بصیرت، اس کی اپنی قدر و قیمت اور اس سے وفاداری کا اعتراف
کیا جائے۔ یہ میں آپکو اطمینان دلانا چاہتا ہوں کہ یہ آزاد انفرادیت اور بصیرت
بالآخر تہذیب اور انسانیت کی خدمت کے لیے ہے۔ یہ تہذیبی تنقید کا فریضہ انجام
دے کر انسان کی ذہنی صحت باقی رکھنا چاہتی ہے۔ یہ اپنے طور پر اپنا حقیقی کام کرنا
چاہتی ہے۔ یہ بہکتی بھی ہے، بھٹکتی بھی ہے۔ کبھی کبھی چیخ اور ہذیان بھی بن جاتی
ہے۔ کبھی خودکشی کی دعوت معلوم ہوتی ہے۔ کبھی جنس کا اشتہار۔ مگر یہ پورے آدمی
کی دریافت کی سعی ہے اور اس سعی میں بڑے امکانات پوشیدہ ہیں۔ بیسویں صدی
کی تیسری دہائی نے ہمارے یہاں روحانی اقدار کو فروغ دیا۔ چوتھی دہائی نے باغی

کر، پانچویں نے مجاہد کو، ابھی وہاں کی موجودہ نسل سیاست سے بے تعلق ہوتی جا رہی ہے۔

اب آئیے ذرا اس سوال پر غور کریں کہ نئی شاعری کیا ہے۔ کب سے شروع ہوئی ہے اور اس میں کیا کیا نمائندہ عناصر ہیں۔ جب ہم نئی شاعری کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس کے ساتھ لازمی طور پر بہتر شاعری کا تصور بھی آتا ہے۔ میرے نزدیک یہ بہتر اور بدتر کی بحث غلط ہے اور پھر ایک تجربہ لازمی طور پر ایک روایت سے بہتر نہیں ہوتا۔ اصل بات یہ ہے کہ یہ مختلف ہے۔ حالی نے جس اصلاحی اور مقصدی شاعری کا بیج بویا تھا وہ اقبال کے یہاں اپنی عظمت دکھاتا ہے اور ترقی پسند شاعری اس اصلاحی، مقصدی اور پیامی شاعری کی توسیع ہے جو ہمیں ایک سماجی انقلاب کے تصور تک لے جاتی ہے۔ اقبال ہمارے بہت بڑے شاعر ہیں۔ مگر یہ غور کرنے کی بات ہے کہ اب اقبال کے رنگ میں شاعری نہیں ہو رہی ہے۔ ہو بھی نہیں سکتی۔ یہ نسل وہ ذوقِ یقیں کہاں سے لائے جوزہ سپہر کو نگاہ میں نہیں لاتا، آدم کو آدابِ خداوندی سکھاتا ہے اور تقدیرِ امم کے راز کھولتا ہے۔ اسی طرح ترقی پسند شاعری نے بھی پیامی شاعری کے سرمائے میں قابلِ قدر اضافہ کیا۔ مگر اب اس کا ادعائی لہجہ، اس کی پیمبرانہ شان، اس کی خطابت، اس کا براہِ راست بیان، اس کی سفید اور سیاہ کی تقسیم، نئی نسل کے لیے اپیل نہیں رکھتی کیونکہ بقول آکٹیویو پاز (Octavio Paz) کے وہ کسی آئیڈیالوجی کا فریب کھانے کو تیار نہیں ہے۔ ہاں برہم ہے اور یہ برہمی اپنے اور دوسرے پہ اتارتی رہتی ہے اور کبھی کبھی تخریب کی خاطر بھی تخریب کرتی ہے۔ اس لیے نئی شاعری کے ابتدائی نقوش ہمیں اقبال کے انتقال کے بعد میراجی، راشد اور اختر الایمان میں دیکھنا چاہئیں۔ اس دور کی عام شاعری کا لہجہ خطیبانہ تھا۔ اسے مسائلِ حیات سے دلچسپی تھی۔ مگر میراجی، راشد اور اختر الایمان کے یہاں ایک داخلیت اور ایک دھیما انداز نظر ملتا ہے

یہ بھی معنی خیز بات ہے کہ اس داخلیت اور مخصوص انداز نظر کو مروّجہ فارم سے کہیں کم اور کہیں زیادہ انحراف کرنا پڑا۔ اس کے ذریعے سے آزاد نظم کونے میں منہ چھپائے رہنے کے بجائے اسٹیج کے مرکز پر آ گئی۔ راشد کے یہاں لذّتیت اور میرا جی کے یہاں جنسی بے راہ روی پر بہت زور دیا گیا ہے۔ ان کے یہاں یہ چیزیں ہیں مگر مجموعی طور پر ان کو نئی شاعری کا پیش رو کہا جا سکتا ہے۔ اختر الایمان ترقی پسند شاعری کے عروج کے زمانے میں اپنی یاسیت کی وجہ سے کچھ حقارت سے دیکھے جاتے تھے، حالانکہ ان کی یہی انفرادیت ان کے کلام کی معنویت کو بڑھاتی ہے۔ تینوں کے یہ اقتباسات دیکھیے:

آتا جاتا ہوں بڑی مدّت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ کے پاس
اس کے تختِ خواب کے نیچے مگر
آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو
تازہ و رخشاں لہو
بوسے سے میں بوئے خوں الجھی ہوئی

راشد : خودکشی

راہبہ شمع لیے پھرتی ہے
یہ سمجھتی ہے کہ اس سے درِ معبد پہ کبھی
گھاس پر اوس چھلک اٹھے گی
سنگ ریزوں پہ کوئی چاپ سنائی دے گی

راشد : راہبہ

دنیا کے رنگ انوکھے ہیں

جو میرے سامنے رہتا ہے اس کے گھر میں گھر والی ہے
اور دائیں پہلو میں اک منزل کا ہے مکاں ۔۔ وہ خالی ہے
اور بائیں جانب اک عیاش ہے جس کے یہاں اک داشتہ ہے
اور ان سب میں اک میں بھی ہوں لیکن بس تو ہی نہیں
ہیں اور تو سب آرام مجھے اک گیسوؤں کی خوشبو ہی نہیں

۔۔۔۔ کلرک کا نغمۂ محبت

میں اک اور آندھی کا مشتاق ہوں جو مجھے اپنے پردے میں چھپا لے، مجھے اب یہ محسوس ہونے لگا ہے سہانا سماں جتنا بس میں تھا میرے، وہ سب ایک بہتا سا جھونکا ہے
جسے ہاتھ میرے نہیں روک سکتے کہ میری ہتھیلی میں امرت کی بوندیں تو باقی نہیں فقط ایک پھیلا ہوا خشک، بے برگ، بے رنگ صحرا ہے جس میں یہ ممکن نہیں ہے، کیوں ۔۔ ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا، رات میری گزر جائے گی۔

میراجی: جاتری

ایک حسینہ درماندہ سی بے بس تنہا دیکھ رہی ہے
جیون کی پگڈنڈی یونہی تاریکی میں بل کھاتی ہے
کون ستارے چھو سکتا ہے راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے
راہ کے پیچ و خم میں کوئی راہی الجھا دیکھ رہی ہے
یہ سورج یہ چاند ستارے راہیں روشن کر سکتے ہیں؟
تاریکی آغازِ سحر ہے، تاریکی انجام نہیں ہے
آنے والوں کی راہوں میں کوئی نورآشام نہیں ہے

ہم سے اتنا بن پڑتا ہے، جی سکتے ہیں نہ مر سکتے ہیں

اختر الایمان : پگڈنڈی

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلا کے کہتا ہوں
وہ آشفتہ مزاج اندوہ پرور، اضطراب آسا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو، کب کا مر چکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا
یہ کذب و افترا ہے، جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں۔

اختر الایمان : ایک لڑکا

ترقی پسند شاعری نے تین ممتاز شاعر پیدا کیے۔ فیض، مخدوم اور سردار جعفری۔ سردار جعفری نے "نئی دنیا کو سلام" میں ایک ہیئتی تجربہ کیا، مگر نئی شاعری کو وہ کوئی بڑا شاہکار نہ دے سکے۔ وہ اقبال سے اتنے متاثر رہے کہ اقبال کی فکری عظمت کو پہنچے بغیر ان کے خطیبانہ لہجے کی تقلید کرتے رہے۔ نئی شاعری کو خطابت سے بیر ہے۔ حال میں ان کے لہجے میں تبدیلی ہوئی ہے۔ مگر ابھی تک کوئی ایسا شاہکار سامنے نہیں آیا جس پر نظر جم جائے۔ ہاں فیض اور مخدوم دونوں کا داخلی تجربہ خارجی دنیا کے مشاہدے نے اندر ایک بیراگ گایا ہے۔ اس لیے ان ... جذباتی ... اور ... کا غالب رجحان اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔

... تھیں میرے دریچے میں
... تمہارے خوں کا رنگ لیے

ہر ایک وصلِ خداوند کی اُمنگ لیے
کسی پہ کرتے ہیں ابرِ بہار کو قرباں
کسی پہ قتلِ مہِ تابناک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دو نیم
کسی پہ بادِ صبا کو ہلاک کرتے ہیں
ہر آئے دن یہ خداوندگانِ مہر و جمال
لہو میں غرق مرے غم کدے میں آتے ہیں
اور آئے دن مری نظروں کے سامنے ان کے
شہید جسم سلامت اٹھائے جاتے ہیں

فیض: دریچہ

یہاں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ سردار جعفری نے فیض کی نظم "یہ داغ داغ اُجالا یہ شب گزیدہ سحر" کے خاتمے پر اعتراض کیا تھا۔

نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

یہی خاتمہ فیض کی طاقت ہے اور ان کے نئے پن کا ثبوت جسے سردار جعفری رضاجعت مراجعت کی دھن میں نہ دیکھ سکے۔ مخدوم کی "سُرخ سویرا" کی شاعری میں باقی رہنے والے عناصر کم ہیں۔ مگر "گلِ تر" اور "بساطِ رقص" کے شاعر کو کوئی منصف مزاج نقاد نظر انداز نہیں کر سکتا۔ میں یہ بات بلا خوفِ تردید کہہ سکتا ہوں کہ آزادی پر اردو کی دو بہترین نظمیں فیض اور مخدوم کی ہیں۔ اور مخدوم کی نظم فیض کی نظم کے مقابلے میں زیادہ گہرا اثر چھوڑتی ہے اور نئی فن کاری سے زیادہ قریب ہے۔ اس نظم کو جب تک پورا نقل نہ کیا جائے اس کا بھرپور تاثر نہیں مل سکتا۔

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
رات بھر جھلملاتی رہی شمعِ صبحِ وطن
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن
تشنگی تھی مگر
تشنگی میں بھی سرشار تھے
پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے لیے
منتظر مرد و زن
مستیاں ختم، مدہوشیاں ختم تھیں، ختم تھا بانکپن
رات کے جگمگاتے • دہکتے بدن
صبح دم ایک دیوارِ غم بن گئے
خارزارِ الم بن گئے
رات کی شہ رگوں کا اُچھلتا لہو
جوئے خوں بن گیا۔
کچھ امامانِ صد مکر و فن
ان کی سانسوں میں افعی کی پھنکار تھی
ان کے سینے میں نفرت کا کالا دھواں
اک کمیں گاہ سے
پھینک کر اپنی نوکِ زباں
خونِ نورِ سحر پی گئے
رات کی تلچھٹیں ہیں اندھیرا بھی ہے
صبح کا کچھ اُجالا اُجالا بھی ہے۔

ہمدمو

ہاتھ میں ہاتھ دو
سوئے منزل چلو
منزلیں پیار کی
منزلیں دار کی
کوئے دلدار کی منزلیں

دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اُٹھائے چلو

مخدوم کی حال کی نظموں 'بلور' اور 'سناٹا' میں بھی نیا احساس اور نیا لب و لہجہ ملتا ہے۔ مخدوم کا کلام اس بات کا ثبوت ہے کہ ترقی پسندی اور نئی شاعری میں ازلی بیر نہیں۔ ترقی پسندی کے فکر و فن نے بیسویں صدی کی اُردو شاعری میں ایک اہم رول ادا کیا ہے۔ مگر اب فکر و فن کے نئے تقاضے اس ابھری اور بک کی سیدھ میں چلنے والی، مارکسزم کے دامن سے لپٹی ہوئی ترقی پسندی سے بے اطمینانی محسوس کرتے ہیں۔ اس تنگنائے کے بجائے پرا اپنے بیان کے لیے کچھ اور وسعت چاہتے ہیں۔ حال جن شعراء نے داخلی اور باطنی کیفیت پر زور دیا ہے خواہ اس میں سماجی تنظیم کے تصورات ہوں یا عرفانِ ذات، وہ اس میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ان کے یہاں آج کے دور کا کرب اور اس کرب کا علامتی اظہار، خطیبانہ لہجے کے بجائے ایک تبصرے کی شکل میں نظر آتا ہے یا خود کلامی کی شکل میں۔ یعنی معاملہ ترقی پسندی اور نئی شاعری کے ٹکرانے کا نہیں ہے بلکہ اقبالؔ کے اس شعر کا ہے:۔

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

میں کہیں یہ کہہ چکا ہوں کہ۔ حقیقی شاعری۔ مذہبی، فلسفیانہ، متصوفانہ، سماجی، سیاسی
سبھی کچھ ہو سکتی ہے مگر کسی فلسفے یا نظریے یا علم کی وجہ سے نہیں، نہ کسی ازم کی وجہ سے
بلکہ اپنے من میں ڈوبنے، اپنی نظر سے وفادار رہنے اور زندگی کی پیچیدگی کو اپنی شاعری
میں سمونے اور اس طرح فن کو ذہن کے بیدار کرنے کا آلہ بنانے کی وجہ سے خطِ مستقیم
کا ہر تصور آج پرانا ہے۔ پیچیدگی اس دور کی خصوصیت ہے اور یہ خصوصیت فن کو
بھی پیچیدہ، علامتی اور علامتی بصیرت کا علم بردار بنانے پر مجبور ہے۔

مجید امجد، منیب الرحمٰن، خلیل الرحمٰن، منیر نیازی، وزیر آغا، بلراج
کومل کا شعور ترقی پسندی کے عروج کے زمانے میں پروان چڑھا، مگر رفتہ رفتہ
ان کے احساس نے انہیں نئے اظہار کی طرف مائل کیا۔ ان اشخاص کے
قابل قدر کارنامے اس اظہار اور اسلوب کی بدولت ہیں جسے ہم نئی شاعری
کہتے ہیں۔ ان کے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:۔

جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا اک عجیب طلسم
قاتل تیشے چیر گئے ان ساونتوں کے جسم
گری دھڑام سے گھائل پیڑوں کی نیلی دیوار
کٹتے ہیکل، جھڑتے پنجر، چھٹتے برگ و بار
سہمی دھوپ کے زرد کفن میں لاشوں کے انبار
آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی نہر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میری سوچ لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک، اے آدم کی آل

مجید امجد: توسیع شہر

آنکھیں میچے سوچ میں گم
دھونی رما کے کوئی سادھو جیسے بیٹھا ہو
بچّے کھیل رہے ہیں
جن کی چیخوں سے
خاموشی کے ساکن جوہڑ میں ہلچل
جھونکے آتے ہیں
لیکن یہ چپ سادھے رہتا ہے
موت بھی شاید اس کے بڑھاپے کو چھونے سے ڈرتی ہے
اس کا تن ماضی سے بوجھل ہے
اور ہمارے دن اس کے بھاری پن کو
سہمی سہمی نظروں سے دیکھ رہے ہیں
اس کے پتوں نے کیوں ہر کونپل کو ڈھانپ رکھا ہے
اس کی شاخیں کیوں مٹی میں گھس کر جڑ بن جاتی ہیں۔

منیب الرحمٰن : برگد کا پیڑ

جو مجھ پہ بیتی ہے
اس کی تفصیل میں کسی سے نہ کہہ سکوں گا۔
جو دُکھ اٹھائے ہیں
جن گناہوں کا بوجھ سینے میں لے کے پھرتا ہوں
ان کو کہنے کا مجھ کو یارا نہیں ہے
میں دوسروں کی لکھی کتابوں میں

داستاں اپنی ڈھونڈتا ہوں
جہاں جہاں سرگزشت میری ہے
ایسی سطروں کو میں مٹاتا ہوں
روشنائی سے کاٹ دیتا ہوں
مجھ کو لگتا ہے لوگ ان کو اگر پڑھیں گے
تو راہ چلتے ہیں ٹوک کر مجھ سے جانے کیا پوچھنے لگیں گے

خلیل الرحمٰن اعظمی : ذاتیات

ہراک سایہ
چلتی ہوا کا پراسرار جھونکا ہے
جو دور کی بات ہے
دل کو بے چین کر کے چلا جائے گا
ہر کوئی جانتا ہے
ہواؤں کی باتیں کبھی دیر تک رہنے والی نہیں ہیں
کسی آنکھ کا سحر دائم نہیں ہے
کسی سائے کا نقش گہرا نہیں ہے

منیر نیازی : سائے

مری سمت دیکھو، جہاں میں کھڑا ہوں
نہ بادل کا چھتنار مجھ پر کبھی خوب رو پتیاں پھینکتا ہے
نہ جنگل کی کالی ردا ہی مجھے ڈھانپتی ہے

مرے چاروں جانب ہر اک چیز مٹیالی رنگت میں کھوئی ہوئی ہے
لہو منجمد ہے
فضا پر کبھی گرد کا سائباں ہے
زمیں ایک پھیلا ہوا خاک داں ہے

وزیر آغا : اعراف

گھروں کی رونق
یہ زرد بچے
بڑے گٹھیلے جوان ہوں گے
معاش کی فکر ان کی قندیلِ زیست بن کر
تلاشِ فردا کی تیرگی کو
اُجالنے کے لیے چلے گی
یہ رہگزاروں پہ اپنے موہوم خواب لے کر
پھرا کریں گے

یہ گھر بنائیں گے، شادیانے بجائیں گے، آنے والے رنگیں دنوں کی خاطر
یہ چند لقموں کو زندگی کا مآل سمجھیں گے
عمر بھر اُن کو انگلیوں پر گنا کریں گے۔
یہ میرا حصہ
یہ تیرا حصہ
پھر ایک دن یہ بھی زرد بچوں کے باپ ہوں گے

اور ان کی خاطر دعا کریں گے
دراز ہو ان کی عمر دیکھیں یہ سو بہاریں

بلراج کومل و زرد بچے

بہت زمانے سے اس دشتِ خامشی میں ہم
یہ دیکھتے ہیں کہ ہر روز ایک زندہ لفظ
کسی گناہ کے تاریک قید خانے میں
سسک سسک کے خموشی کا زہر پیتا ہے
پھر اس کے بعد بہت سارے بے زباں عفریت
قرونِ وسطیٰ کے گونگے غلاموں کے مانند
جھکائے آنکھ کفن اس کا قطع کرتے ہیں
کہ حاکموں کے گناہوں کا پردہ رہ جائے
بہت زمانے سے اس دشتِ خامشی میں ہم
یہ دیکھتے ہیں معانی کی اک دلہن ہر روز
زباں کی سیج سے تشنہ اٹھائی جاتی ہے
حضورِ خامشی لب بستہ لائی جاتی ہے
دبوچ کر اسے بانہوں میں اپنی خاموشی
اشارہ گونگے غلاموں کی سمت کرتی ہے
جو اس پہ ایسے جھپٹتے ہیں جیسے لاش پہ گدھ
لباس اس کا سرِ بزم اتارا جاتا ہے
غلام اس کے اچھوتے بدن پہ ہنستے ہیں

خموشی ناخنِ دندان سے اس کو نوچتی ہے
اور اُس پہ کھوکھلی آوازوں کا مہیب سکوت
ہزاروں قہقہوں کے تازیانے مارتا ہے

وحید اختر :- صحرائے سکوت

لب بستہ فسردہ چاندنی میں
میداں کے سلگتے حاشیے پر
اک اونگھتے مقبرے کے اندر
آنسو کا چراغ جل رہا ہے
محرابِ شکستِ آرزو میں
ٹوٹے ہوئے خواب سو رہے ہیں
سوکھے ہوئے التفات کے برگ
چپ چاپ پڑے کراہتے ہیں
ٹوٹی ہے سپیدِ رگ کی چھاگل
بکھری ہیں ہر ایک سمت کرچیاں
اک چہرے کی دھوپ بام و در سے
کہتی ہے حدیثِ شامِ ہجراں
ہے بابِ اثر پہ عالمِ ہو
زخمی ہیں دعا کے دست و بازو

شاذ تمکنت :- کھنڈر

(۱) ایک دیوار کے اس طرف
گھر میں ہمسائے کے ناچ گانے ہوئے
شادیانے بجے
رات بھر جشن ہوتا رہا
اور دیوار کے اُس طرف
لوگ سوتے رہے

(۲) شاہراہِ عام پر حادثہ ہو گیا
آدمی کٹ گیا
اس کا سر پھٹ گیا
بھیڑ بڑھتی رہی
بات کرنے میں جو تھے مگن
بات کرتے رہے
قہقہے بیچ کے پر کترتے رہے
اور اکثر جو خاموش تھے
چپ گزرتے رہے
آدمی مر گیا

(۳) اک محلّے میں دوپہر کو
عین بازار میں
قتل کا واقعہ ہو گیا

اور پولیس گواہوں کی خاطر بھٹکتی رہی
دھڑدھڑاتی ہوئی ٹرین آئی۔ گئی
اور پہیوں کی جھنکار سے کان پھٹنے لگے
ٹرین کی پٹریاں یوں پڑی تھیں پڑی ہی رہیں
نہ ہوئیں ٹس سے مس
آدمی ٹرین کی پٹریاں بن گئے
ٹرین کی پٹریاں آدمی بن سکیں گی کبھی

عمیق حنفی : سندباد

کوئی رہزن بنے یا راہ رو کے
ہم سفر ہو یا کوئی رستہ دکھائے
اپنا رستہ سب کو تنہا پار کرنا ہے
ہمارا کام سولی پر چڑھانا ہے سو ہم کرتے ہیں
لیکن بوجھ سولی کا تمہیں کو ہے اٹھانا
تم یہاں سو جاؤ
اپنا بوجھ اٹھائے ہم بھی آئیں گے
ہمارے چاند سورج بھی مریں گے

عزیز قیسی : رفتگاں

کبھی دل کے اندھے کنویں میں
پڑا چیختا ہے

کبھی دوڑتے خون میں
تیرتا ڈوبتا ہے
کبھی ہڈیوں کی سرنگوں میں
بتی جلا کر
یونہیں گھومتا ہے
کبھی کان میں آکے
چپکے سے کہتا ہے
تو آج تک جی رہا ہے
بڑا بے حیا ہے
مرے جسم میں کون ہے یہ
جو مجھ سے خفا ہے

محمد علوی : کون

دواؤں کی الماریوں سے سجی اک دکاں پر
مریضوں کے انبوہ میں مضمحل سا
اک انساں کھڑا ہے
جو اک نیلی کبڑی سی شیشی کے سینے پہ لکھے ہوئے
ایک اک حرف کو غور سے پڑھ رہا ہے
مگر اس پہ تو زہر لکھا ہوا ہے
اس انسان کو کیا مرض ہے
یہ کیسی دوا ہے

شہریار : نیا امرت

ہمیں سب پتا ہے
انھیں لوٹنا ہے پشیمان ہوکر
سفر کے دکھوں سے پریشان ہوکر
کہ دھرتی کا اور آسمانوں کا رشتہ
ازل سے پرانا ہے
اور ایک ہی سوت میں ہم پروئے ہوئے ہیں

کمار پاشی : رشتوں کی پہچان

مسجد کا گنبد سونا ہے
مندر کی گھنٹی خاموش
جزدانوں میں لپٹے
سارے آدرشوں کو
دیمک کب کی چاٹ چکی ہے
رنگ
گلابی
نیلے
پیلے
کہیں نہیں ہیں
تم اس جانب
میں اس جانب
بیچ میں میلوں گہرا غار

لفظوں کا پُل ٹوٹ چکا ہے
تم بھی تنہا
میں بھی تنہا

ندا فاضلی: لفظوں کا پُل

شہریوں سے تنگ آکر
شور سے دامن بچاکر
اونچی اونچی بلڈنگیں
خودکشی کرنے کی خاطر
صف بہ صف دریا کنارے
دیر سے آکر کھڑی ہیں

عادل منصوری: میرین ڈرائیو

پُرانے غموں سے نئے غم اُلجھنے چلے ہیں
لبوں پر نئے نیل، دل میں نئے پیچ پڑنے لگے ہیں
غنیم آسمانوں میں دشمن جہازوں کی سرگوشیاں ہیں
ستاروں کی جلتی ہوئی بستیاں ہیں
اور آنکھوں کے راڈار پر صرف تاریک پرچھائیاں ہیں
ہمیں موت کی تیز خوشبو نے پاگل کیا ہے
جزیروں کے سُرخ آبدوزوں میں سہمے
تباہی کے کالے سمندر میں بہتے چلے جارہے ہیں

کراں تاکراں ایک گاڑھا کسیلا دھواں ہے
زمیں تیری نیکی کا جادو کہاں ہے

ساقی فاروقی ، موت کی خوشبو

ایلو سورج ، چاند ستارے دھرتی کے سینے پر اُترے
میری راہگزر پر بکھرے
ہلکی ، مدھم اور مسلسل
منزل - پھول کنول کا پھول - عدم کے بحر بے پایاں میں
تنہا جھولے
باہر پر ہر کوز نگاہوں سے محض نقطۂ مطلق
تنہا اور اُداس کنول پر جھلمل جھلمل پھوٹ بہا
جو نہی رداے گرہ - وحشت و دمن
دنیائے من و تو پر چھائی
بھیگی بھیگی ہو کر پھیل گئی ، دھول بنی
اپنا گاؤں گوری کے پاؤں تک دھندلائے
پھیلی روشن اور نرالی دھند اور دھند - اور دھند

افتخار جالب : دھند

ظاہر ہے کہ بہت سے اور شاعر ہیں جن کی نظمیں اہمیت رکھتی ہیں - لیکن اوّل تو میرے پاس وقت کی کمی ہے - دوسرے چونکہ مقالے کا مقصد تمام نئے شاعروں کا تذکرہ نہیں بلکہ چند نمایندہ میلانات کو واضح کرنے کے لیے چند شاعروں کے کلاموں سے مثالیں کرنا ہے ، اس لیے میرا خیال ہے کہ نئی شاعری کیا ہے کے سوال کا جواب مل گیا ہوگا

اور آپ کے ذہن میں اس کے اہم موضوعات، پیرایۂ اظہار، زبان اور لب و لہجے کے متعلق ایک تصویر اُبھر آئی ہوگی۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ میں نے نمونوں میں اچھے پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ ابہام، اشکال، اہمال، جنس، خواہش مرگ، سماج بے زاری اور سائنس بے زاری کے نمونے پیش نہیں کیے۔ اوّل تو کسی شاعری کی خصوصیات دکھانے کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ اس کے محاسن و معائب کا ایک چارٹ پیش کیا جائے۔ دوسرے میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ جس طرح پرانی شاعری میں رسمی، تقلیدی اور بے جان حصّہ بہت ہے اسی طرح نئی شاعری میں بھی آپ کو تقلیدی نظمیں، محض چونکانے والی نظمیں، شعبدہ بازی، چوراہے پر پاجامہ اُتارنے اور اس طرح اپنی توجہ مبذول کرانے والی نظمیں بھی مل جائیں گی۔ نئی شاعری بہرحال ابھی تجرباتی دور سے گزر رہی ہے۔ اس کا موازنہ قدیم سرمائے سے یا اقبال کی شاعری سے درست نہ ہوگا۔ آج ہمیں اچھے اور بُرے کے چکر میں نہ پڑنا چاہیے۔ معنی خیز اور غیر معنی خیز چیز کو دیکھنا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ بہت سے شاعر پُرانے رنگ میں اچھی اچھی نظمیں کہتے رہیں گے اور کبھی کبھار وہ نئی نظموں کے اُکھڑے اُکھڑے لہجے اور نامانوس اسلوب کی وجہ سے ہمیں زیادہ پسند آئیں گی۔ لیکن دراصل آج ہمیں پسند کے معیار کو بدلنا ہے اور جس چیز کے ہم عادی ہیں اس کے علاوہ ان چیزوں کو بھی دیکھنا ہے جو اگرچہ عجیب اور اجنبی معلوم ہوتی ہیں مگر ان میں ہمارے دور کا احساس اپنے لیے ایک مناسب اظہار ڈھونڈ رہا ہے۔

میں نے جان بوجھ کر نئی غزل کا تذکرہ نہیں کیا۔ نئی غزل پچھلی غزل سے بہت مختلف ہوگئی ہے۔ مسلسل سوال اور ذہنی تجسس نئے مزاج کا خاصہ ہیں۔ اس نے غالب سے فکر کے چراغ جلائے ہیں اور میر سے لب و لہجہ لیا ہے۔ یہ بدل کر بھی غزل رہتی ہے۔ لیکن جس طرح نئی نظم صرف محظوظ کرنے کے چکر میں نہیں رہتی

بلکہ اپنے رمز و ایما سے نئی سمتوں میں ہمارے ذہنوں کو لے جاتی ہے۔ اسی طرح نئی غزل بھی ایک ذہنی فضا سے آشنا کرتی ہے اور چوں کہ وہ زیادہ مانوس زبان میں گفتگو کرتی ہے اور ویسے بھی سرگوشی کا لہجہ اس میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس لیے نئی غزل کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے کلیم الدین اور جوش جیسے غزل دشمنوں کے سینے غور و فکر کا خاصا ساز و سامان مہیا کر دیا ہے۔ کیوں کہ اس بے فارم کے فارم میں اس دور کی بہت سی پُراسرار، دھندلی اور متضاد کیفیات بڑی خوبی سے سما گئی ہیں۔ یہاں صرف چند اشعار سے یہ بات واضح کی جا سکتی ہے:

رنجِ سفر کی کوئی نشانی تو پاس ہو
تھوڑی سی خاکِ کوچۂ دلبر ہی لے چلیں
ناصر کاظمی

مجھ کو معلوم نہیں نام ہے اب کیا تیرا
ڈھونڈنے والے مجھے چھوڑ دے پیچھا میرا
اعظمی

عہدِ رفتہ کے پُراسرار گھنے جنگل میں
پھونک کر سحر بنا دیتی ہیں پتھر یادیں
وحید اختر

ہمیں بھی وقت کی رفتار کا پتہ چلتا
نکل کے گھر سے گلی تک تو آ گئے ہوتے
علوی

عجیب سانحہ مجھ پر گزر گیا یارو
میں اپنے سائے سے کل رات ڈر گیا یارو
شہریار

جو چپ چاپ رہتی تھی دیوار پر
وہ تصویر باتیں بنانے لگی
عادل منصوری

اک شخص نے جو دیر سے برکھا میں کھڑا تھا
جب پاؤں اٹھایا، کئی صحرا نظر آئے
بمل کرشن اشک

خاموشیوں کی ریت سے یہ جھیل بھر گئی
اُترے تھے کچھ پرندہ جاتے ہیں لوٹ کر
پرکاش فکری

اے صفِ ابرِ رواں تیرے بعد
اک گھنا سایہ شجر سے نکلا
سحر ہوئی تو بہت دور تک دکھائی دیا
غروب ہوتی ہوئی رات کا کنارہ مجھے

میں نے اس مقالے کا آغاز ایک قصے سے کیا تھا، ایک دوسرے قصے پر اس کا خاتمہ کرنا چاہتا ہوں۔

اس لومڑی کی کہانی ہم نے بچپن میں پڑھی تھی۔ جس کے منہ میں ایک انگور کی بیل میں تازہ تازہ خوشوں کو دیکھ کر پانی بھر آیا تھا۔ اس نے بہت کوشش کی تھی کہ کسی طرح وہ ان خوشوں تک پہنچ جائے مگر ناکام رہی اور پھر یہ کہہ کر چل دی تھی کہ انگور کھٹے ہیں۔ اس پرانے قصے کا نیا رُوپ یہ ہے کہ لومڑی مایوس نہیں ہوئی اور لوٹ کر پھر آئی۔ اُس نے بہت ریاض کیا۔ اور ہائی جمپ کی ایک عرصے تک مشق کرتی رہی۔ یہاں تک کہ بالآخر وہ انگور کے خوشوں تک پہنچنے میں کامیاب ہو گئی ــــ اور تب اسے معلوم ہوا کہ انگور واقعی کھٹے تھے۔

روسو نے ہیں سکھایا ہے کہ آزادی کے بغیر ہم انسان سے کم تر ہو جاتے ہیں۔ اس آزادی کی وجہ سے ہمیں نراج کے دور سے بھی گزرنا پڑے گا۔ برہمی اور بے زاری، مایوسی و احساس شکست، حساس انسانوں کا مقدر ہوتے ہیں۔ مگر امرت بھی اسی زہر سے نکلتا ہے اس تخریب میں تعمیر مضمر ہے۔ اور اس انتشار میں ایک نئی تنظیم لیکن ہر معنی خیز تنظیم کی کوشش فن کار کے دل کی گہرائیوں سے نکلے گی اور

اس باطنی سرچشمے میں انسانی تجربے کی وسعت و رنگا رنگی، گہرائی اور جامعیت خود بخود در آئے گی۔ فی الحال تو ہمیں اقبال کا یہ شعر یاد رکھنا چاہیے:۔

ہر لحظہ نیا طور، نئی برقِ تجلّی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

"تنقید، حرفِ آخر نہیں ہوتی، حرفِ روشن ہوتی ہے —"

—— آلِ احمد سُرور

○

"— اچھی تنقید ذہن کی تنظیم کرکے مہذب اور باشعور قاری پیدا کرتی ہے
ادب کا عجوبہ یہ ہے کہ اس میں اکثر فوری انصاف نہیں ہوتا مگر بالآخر
ضرور ہوتا ہے — اقبال نے غلط نہیں کہا ہے کہ جب شاعر کی آنکھیں
کھلی ہوتی ہیں تو اُس دور کی آنکھیں بند ہوتی ہیں اور جب شاعر کی
آنکھیں بند ہو جاتی ہیں تو اُس دور کی آنکھ کھلتی ہے —"

—— آلِ احمد سُرور

○

"مجھے جہاں کچھ کرنے کا احساس ہے، وہاں بہت کچھ نہ کر سکنے کا بھی — ہو سکتا
ہے کہ بقول حسرت یہ "شوق کی بلندی اور ہمتوں کی پستی" والی بات ہو۔ مَیں نہ تو
اپنا قصیدہ پڑھنے کا قائل ہوں نہ بے جا انکسار کا — جس طرح وقت گزرا،
جو سوچا، جو کیا، جو نہ کیا، جس طرح بکھرا اور سمٹا، ٹوٹا اور جڑا، جو پایا اور کھویا،
اُس کی جھلک میری تحریروں میں مل جائے گی —"

—— آلِ احمد سُرور

○

(۲)

نثر:

شاعری اور نثر کا فرق ۵۶۳
نثر کا اسٹائل ۵۷۱
فکس کیا؟ کیوں اور کیسے؟ ۵۸۲
پریم چند اور ہم ۶۰۱
بیدی کی افسانہ نگاری ۶۱۳
برنارڈ شا ۶۲۲
گورکی کا اثر اُردو ادب پر ۶۶۷
لینن کا اثر اُردو ادب پر ۶۷۹

حالی کے مقدمۂ شعروشاعری کی اہمیت ۶۹۲
اُردو میں ادبی تنقید کی صورتِ حال ۷۰۱
تنقید کے مسائل ۷۲۹
تنقید میں انتخابی نظریے کی ضرورت ۷۵۲

ادب میں قدروں کا مسئلہ ۷۵۹
ادب میں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ ۷۷۶
تراجم اور اصطلاح سازی کے مسائل ۷۹۰
جدت پرستی اور جدیدیت کے مضمرات ۸۱۲
ادب میں جدیدیت کا مفہوم ۸۳۱

مولانا آزاد کا ایک قابلِ قدر مطالعہ ۸۵۳
مولانا آزاد کا اسلوبِ نثر ۸۷۲
رشید صاحب — ایک ذاتی تاثر ۸۸۸
رشید صاحب — فن اور شخصیت ۹۱۲
"آشفتہ بیانی . . . ." ۹۱۷
ذاکر صاحب کی ادبی خدمات ۹۲۱
مجیب صاحب : شخصیت اور اسلوب ۹۲۷
"آبِ گم" — ایک تاثر ۹۳۷

سرسید کے تصورِ اسلام کی اہمیت ۹۴۶
عہدِ حاضر میں سرسید کے تہذیبی تصور کی معنویت ۹۵۹
آج : علی گڑھ تحریک کی معنویت ؟ ۹۶۶
اُردو اور ہندوستانی تہذیب ۹۷۴
پاکستانی دانشوروں سے مکالمہ ۱۰۰۴

شاعری اور نثر کا فرق

اسلوبیات اور ساختیات کے ماہروں کا کہنا یہ ہے کہ NORM یا معمول نثر ہے اور شاعری دراصل اس معمول میں وقفے PAUSE, یا انحراف DEVIATION, کا نام ہے۔ ان لوگوں نے یورپ کی کلاسیکی شاعری، رومانی شاعری اور جدید شاعری کے جائزے اور اعداد و شمار کی مدد سے یہ ثابت کیا ہے کہ کلاسیکی شاعری میں وقفوں یا انحراف کا تناسب زیادہ نہیں ہے، رومانی شاعری میں اس سے زیادہ ہے اور جدید شاعری میں سب سے زیادہ۔ یہاں دو سوال پیدا ہوتے ہیں۔ پہلا یہ ہے کہ کیا نثر کو فارم سمجھا جائے اور شاعری کو انحراف۔ دوسرا یہ کہ کیا یہ جائزہ قابلِ اعتماد کہا جا سکتا ہے اور اس کی بنا پر ایسے اہم معاملات میں کوئی حکم لگایا جا سکتا ہے۔ بات یہ ہے کہ ایسے مسائل پر قواعد داں، ماہر لسانیات، شاعر، نثر نگار، نقاد، منطقی، سب اپنے اپنے نقطۂ نظر سے بات کرتے ہیں۔ ادب کے طالب علموں کا یہ حق ہے کہ ہم ادب کی زبان کی روشنی میں ان مسائل پر بات کریں۔ دوسرے پہلوؤں پر غور ہو سکتا ہے، مگر بنیادی مسئلہ ادبی زبان اور ادبی اظہار کا ہے۔

ہمارے کلاسیکی نقادوں کے نزدیک شاعری سب کچھ تھی اور نثر اس کے مقابلے میں کمتر۔ بات یہ ہے کہ ادبی تنقید تخلیق کے پیچھے چلتی ہے اور اس کی روشنی میں اپنے اصول اور قواعد و ضوابط متعین کرتی ہے۔ یونانی ادب کے کتنے شاندار سرمایے کے بعد ارسطو کی بوطیقا وجود میں آئی۔ اس طرح عربی، فارسی اور اُردو شاعری کے شاندار سرمایے کے مقابلے میں اردو نثر کا سرمایہ کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے کتنا کم تر تھا جب شاعری اور نثر کی خصوصیات اور اقسام پر بحث شروع ہوئی، اس لیے اس بحث میں قدما کی تعریفوں کو ملحوظ رکھنا تو ضروری ہے۔ مگر ان پر تکیہ کرنا اور انھیں قولِ فیصل سمجھنا درست نہ ہوگا کیوں کہ اس عرصے میں گنگا میں بہت پانی بہہ گیا ہے

اور اب جہاں تک ان زبانوں کا سوال ہے نثر کا بھی اچھا خاصا سرمایہ فراہم ہوگیا ہے۔ اردو شاعری کی عمر ابتدائی نمونوں کو نظر انداز کرتے ہوئے ساڑھے تین سو سال کی ہے اور نثر کی عمر پونے دو سو سال کی اور ادھر سو سال میں اس نے نمایاں ترقی کی ہے۔ اس لیے اب سارے ادبی سرمایے کو ذہن میں رکھتے ہوئے، ہمیں شاعری اور نثر کے فرق کو سمجھنا ہوگا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کلاسیکی نظریات کو نظر انداز کرنے کے بجائے ہمیں ان کے ساتھ جدید نظریات پر بھی غور کرنا ہوگا اور حسب ضرورت کلاسیکی نظریات میں تبدیلی کرنی ہوگی۔ اردو تنقید صرف عربی یا فارسی تنقید پر تکیہ نہیں کرسکتی، اسے سنسکرت اور ہندی تنقید کو بھی ذہن میں رکھنا ہوگا اور مغربی تنقید کو بھی، جو بڑی حد تک عالمی معیاروں کی نمایندگی کرتی ہے۔ ہاں ان عالمی معیاروں کو بجنسہٖ اختیار کرنے کے بجائے ان کی روح کو جذب کرنا ہوگا۔ ہر ادب کی اپنی بنیاد ہوتی ہے، مگر اس پر جو رنگ محل تعمیر کیا جاتا ہے اس کے نقش و نگار عالمی ہوتے ہیں۔ مقامیت اور آفاقیت دونوں میں ایک گہرا رشتہ ہے۔

ایک اور بات شروع میں کہنی ضروری ہے۔ میرے نزدیک نظم اور نثر کے فرق پر غور کرنے کے بجائے شاعری اور نثر کے فرق پر غور کرنا چاہیے۔ ہمارے یہاں شاعری کی دو قسمیں کہی جا سکتی ہیں۔ ایک نظم، دوسری غزل۔ غزل بھی ایک طرح کی نظم ہے مگر اسے اپنی روایت اور تاریخ کی بنا پر الگ حیثیت مل گئی ہے۔ سہولت کے لیے ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ شاعری نظم ہے جس میں مربوط اور مسلسل اظہار ہے، وہ شاعری غزل ہے جس میں ہر شعر منفرد ہوتا ہے مگر دوسرے اشعار سے قافیے اور اکثر ردیف کے ذریعے سے منسلک ہوتا ہے۔ جدید ادبی سرمایے کی روشنی میں نظم کی پھر دو قسمیں ہو جاتی ہیں، ایک پابند نظم، جس میں بحر ایک ہی ہوتی ہے اور عام طور پر مختلف ہیئتوں سے کام لیا جاتا ہے مگر قافیے کا التزام ہوتا ہے اور کبھی کبھی ردیف کا بھی۔ دوسرے آزاد نظم، جس میں ہر مصرعے میں بحر کے ارکان میں تبدیلی کی گنجایش ہوتی ہے۔ اردو میں آزاد نظم دراصل ایک بحر سے آزاد نہیں ہے اس لیے صحیح معنی میں آزاد نظم نہیں کہی جا سکتی بلکہ جسے آج نثری نظم کا نام دیا جاتا ہے، دراصل وہ آزاد نظم ہے۔ مگر چوں کہ ہمارے یہاں آزاد نظم اب خاصی رائج ہوگئی ہے، گو اس میں بحر ایک ہی رہتی ہے۔ صرف ارکان چھوٹے بڑے ہوتے ہیں، اس لیے اسے آزاد نظم کہا جا سکتا ہے۔ ادبی نقاد کو چلن کا لحاظ رکھنا چاہیے، گو اس کا غلام ہونے کی اُسے ضرورت نہیں۔

جب ہم شاعری میں پابند نظم، آزاد نظم اور غزل سبھی کو شامل کرتے ہیں تو پھر شعر کی تعریف اسی لحاظ سے کرنی ہوگی اور نثر کی تعریف بھی شاعری سے بنیادی فرق کی روشنی میں۔ یہ کام اتنا آسان

تو نہیں جتنا سمجھا جاتا ہے، مگر اس کی کوشش بہر حال ضروری ہے۔ بحر الفصاحت میں شعر کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:-

"شعر اس کلام موزوں کا نام ہے جو وزن مقررہ میں سے کسی وزن پر اور مقفیٰ ہو اور بالقصد موزوں کیا گیا ہو" (ص ۵۰) مراۃ الشعر میں شعر کی تعریف یوں ملتی ہے:

"وہ کلام موزوں و مقفیٰ جو مقدمات موہوم پر مشتمل ہو اور ان کی ترتیب سے نتائج غیر واقعی پیدا کرے، مگر اس طرح کہ وہم کو حقیقت، حقیقت کو وہم کر دکھائے۔" (ص ۲)

اب اگر وزن اور قافیے کی شرط لازمی قرار دی جاتی ہے تو ہمارے یہاں آزاد نظم، اور نثری نظم اور نظم معریٰ تینوں شاعری کے دائرے سے خارج ہو جاتی ہیں جو ہمیں گوارا نہ ہونا چاہیے۔ اس لیے قدما کی تعریفوں پر نظر ثانی کی ضرورت ہے۔ خوش قسمتی سے حالی کو اس بات کا احساس تھا۔ انھوں نے مقدمۂ شعر و شاعری میں لکھا ہے کہ "شعر فی نفسہٖ وزن کا محتاج نہیں البتہ وزن کی شرط نظم کے لیے ہے حالی قافیے کو بھی نظم کے لیے ضروری سمجھتے تھے۔ اگر ہم پابند نظم کی اصطلاح استعمال کریں تو حالی کی اس تعریف سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ عروضی تو صرف وزن ہی کے التزام کو شاعری کہتے ہیں، منطقی "اعلا درجے کے استعاروں اور عمدہ تشبیہوں پر زور دیتے ہیں جن کے ذریعہ سے تاثیر پیدا ہو اور فرحت یا رنج و غم حاصل ہو۔ (بحر ص ۵۲)

بہر حال اپنے سارے سرمایے اور عالمی میلانات پر نظر رکھتے ہوئے اب شاعری کے سلسلے میں کولرج کی اس تعریف سے مدد مل سکتی ہے۔ "نثر ان مناسب الفاظ سے عبارت ہے جو اپنے مناسب مقامات پر ہوں اور شاعری ان سب سے زیادہ مناسب الفاظ پر جو اپنے مناسب مقامات پر ہوں" یعنی شاعری میں زور الفاظ اور اُن کے حسن پر ہے اور نثر میں خیالات پر جن کے لیے لفظ صرف ایک آلہ ہیں۔ غالب کی اس نکتے پر نظر تھی۔ جبھی تو انھوں نے کہا ہے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے۔ جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

یعنی شاعری میں اکائی لفظ ہے۔ جب کہ نثر میں اکائی فقرہ یا جملہ ہے۔ اس بات کو اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ شعر تخلیقی اظہار ہے اور نثر تعبیری اظہار۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ نثر میں تخلیقی اظہار نہیں ہوتا۔ آخر، ناول، افسانے، انشائیے وغیرہ میں نثر میں تخلیقی رنگ تو ہوتا ہی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ شاعری میں لفظ کی اہمیت بجائے خود ہے۔ نثر میں لفظ فقرے یا جملے ہی میں اپنی پوری توانائی ظاہر کرتا ہے۔ شاعری میں لفظ کا فنکشن یا تفاعل نثر میں لفظ کے فنکشن یا تفاعل سے مختلف ہے۔

شعر میں لفظ، استعاراتی یا تمثیلی یا علامتی پہلو لیے ہوئے ہوتا ہے۔ نثر میں استعارے یا علامات استعمال ہوتے ہیں، مگر لفظ استعاراتی یا علاماتی اکیلا نہیں ہوتا، پورے فقرے یا جملے میں علاماتی یا استعاراتی ہوتا ہے۔ استعارہ عام فہم بھی ہو سکتا ہے اور نسبتاً ابہام یا اشکال کا حامل بھی، مگر ارسطو کے اس قول کو ذہن میں رکھنا چاہیے کہ استعارہ شعر کی روح ہے اور شاعر اس میں سب سے زیادہ اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے۔ شاعری میں تخیل صورت گر ہوتا ہے اہمیت صورت گر تخیل کی ہے صرف تخیل کی نہیں۔ اہمیت بذاتِ خود محاکات کی نہیں محاکات کے اس تصویر لینے کی ہے جو تجربے کے رس اور حس سے مالامال ہو۔ بحر الفصاحت اور مراۃ الشعر میں شعر کی جو تعریفیں ملتی ہیں وہ نامکمل ہیں۔ ان میں وزن اور قافیے پر زور ہے، لیکن لفظ کے خلاقانہ استعمال، اس کی جدلیاتی نوعیت، اس کی پہلوداری اور تہ داری پر نہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے شعر، غیر شعر اور نثر میں، شاعری میں لفظ کے جدلیاتی استعمال، اجمال اور ابہام پر زور دیا ہے۔ میرے نزدیک جدلیاتی سے پہلوداری بہتر ہے۔ جہاں تک اجمال کا تعلق ہے، اس سے بہتر لفظ کفایت ہے۔ شاعری میں لفظ بکفایت استعمال ہوتے ہیں، نثر کے مقابلے میں اس میں محذوفات زیادہ ہوتے ہیں لیکن مفہوم تک رسائی میں نہ صرف کوئی فرق نہیں پڑتا بلکہ زور بڑھ ہی جاتا ہے۔ ابہام میرے نزدیک شاعری کی لازمی خصوصیت نہیں۔ آخر ہمارے یہاں سہل ممتنع کی اصطلاح اور حالی کے یہاں سادگی پر زور بے معنی نہیں۔ جس طرح سہل ممتنع کو شاعری کی معراج سمجھنا درست نہیں اسی طرح ابہام کو لازمی سمجھنا بھی ضروری نہیں۔ اچھی شاعری سہل ممتنع کی بھی ہو سکتی ہے اور ابہام کی بھی۔ ابہام پر زیادہ زور دینے کی وجہ سے فاروقی کا اہم مضمون یک طرفہ ہو گیا ہے۔ اس طرح انھوں نے "بندش کی چستی، برجستگی، سلاست، روانی، ایجاز، زورِ بیان" کو نثر کے خواص ٹھہرا کر میرے نزدیک دقتِ نظر سے کام نہیں لیا۔

بات یہ ہے کہ اعلا درجے کی شاعری سہل ممتنع میں بھی جلوہ گر ہوتی ہے اور ابہام میں بھی۔ یہاں سوال شاعر کے اندازِ نظر اور موضوع کا آتا ہے۔ شاعر اگر لفظ کو محسوس خیال مخصوص تجربے یا منفرد تصور کا گہوارہ بنا دے، اگر اس کی نظر نادرہ کار، تازہ کار اور لاذکار ہو، اگر وہ مانوس چیزوں میں نئے جلوے اور نامانوس کیفیات میں مانوس بو باس پیدا کر سکے، اگر وہ لفظ کو نشتر یا تلوار یا موجِ مے یا رنگِ شفق بنا سکے، اگر وہ لفظ میں ایک طلسمی دُنیا سمو سکے تو لفظ کائنات بن جاتا ہے۔ اس طرح یہ لفظ لازمانی بن جاتا ہے شاعری تاثرات، کیفیات دیتی ہے۔ نثر معلومات، شاعری ذہن میں کوندے کی لپک پیدا کرتی ہے، نثر ذہن میں چراغاں کرتی ہے۔ شاعری پہلے سب کچھ کرتی تھی۔ اس لیے کچھ لوگوں نے

اس سب کچھ کو شاعری کی روح سمجھ لیا۔ لیکن جیسے جیسے زمانہ آگے بڑھتا گیا شاعری کی زبان مخصوص اور اس کا کام ایک مخصوص معیار کا ہوتا گیا۔ اب عام ابلاغ کا کام نثر نے سنبھال لیا ہے اور ہر تمدن کی ترقی نثر کی ترقی کے ساتھ وابستہ ہے۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ شاعری کو زوال ہو گیا یا اس کا درجہ نثر سے گر گیا۔ اب اختصاص کے اس دور میں شاعری بھی اختصاصی ہو گئی۔ مضمون کے شروع میں، میں نے ماہرین اسلوبیات اور ساختیات کے حوالے سے یہ جو بات کہی تھی کہ جدید شاعری میں نثر کے نارم NORM سے جو انحراف بڑھ گیا ہے، اس کی وجہ بھی شاعری کے اپنے مخصوص رول کو اپنانے کے ہیں۔ اس کے یہی معنی ہیں۔ چوں کہ کلاسیکی شاعری نثر کے فارم سے زیادہ قریب تھی، اس لیے اس دور میں شاعری کی تعریف میں یا شعر کی تعریف میں بعض ایسے پہلوؤں پر توجہ تھی، جو نثر کی خصوصیت ہیں، یا پھر وزن اور قافیے کی شرط تھی، جو شاعری میں یقیناً اہمیت رکھتے ہیں مگر شعریت کی روح دراصل ان میں بعض لفظ کے شاعرانہ استعمال میں ہے۔ وزن کی شاعری میں بنیادی اہمیت نہیں۔ اس کی اہمیت یہ ہے کہ اس طرح آہنگ کے مقررہ، باقاعدہ اور مرتب سانچے کام میں لائے جاتے ہیں۔ بہرحال شاعری میں آہنگ کی بنیادی اہمیت ہے۔ نثر بھی ایک آہنگ رکھتی ہے، مگر یہاں آہنگ زیادہ ڈھیلا ڈھالا، زیادہ آزاد اور بقول درائی ڈن DRYDEN ایک دوسرے قسم کا آہنگ ہے۔

لیکن شاعری کی ہر تعریف ایسی جامع ہونی چاہیے کہ اس میں غزلوں اور مختصر نظموں کے علاوہ، طویل نظموں، مثنویوں اور مختلف اصناف اور مختلف ہیئتوں کے لیے گنجایش نکل سکے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی پڑے گی کہ طویل نظموں یا مثنویوں میں چوں کہ ایک بڑی بساط ہوتی ہے، اس لیے اس میں شاعری کو شاعری کے علاوہ کچھ نثری صفات سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔ ان میں ایک صفت تو تعمیری ہے۔ جس طرح سنگ مرمر کے ٹکڑوں کو جوڑنے کے لیے اور ایک ڈیزاین تیار کرنے کے لیے ایک ایسے مسالے کی ضرورت ہوتی ہے جو سنگ مرمر سے علاحدہ ہے، اس طرح طویل نظموں میں شاعری کو ایسی چیزوں سے بھی کام لینا پڑتا ہے جو دراصل شاعری کے ذیل میں نہیں آتیں۔ خالص سونے کا زیور نہیں ہوتا، اس میں ذرا سی کچھ میل سے وجود میں آتا ہے۔ یہ لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی والی بات ہے۔

اس طرح شاعرانہ بیان تخیل کی صورت گری کی مدد سے لفظ کا تخلیقی استعمال کرتا ہے۔ اس کے امکانات سے کام لیتا ہے۔ اس میں معنی کی تہوں اور پرتوں کو آشکار رہے، وہ زبان کی عام

اسکیم یا اس کے مانوس نظام سے ایک خاص رشتہ قائم کرتا ہے اور اس خاص رشتے کے ذریعے لسانی اجزا اپنا نیا نظام بنا لیتے ہیں۔ عام زبان سے یہ انحراف، شاعرانہ زبان کے اپنے نظام کے مطابق ہوتا ہے اور شاعرانہ زبان کی اسکیم سے انحراف عام زبان کے مطابق ہوتا ہے۔ دونوں کو اس طرح نئی تب و تاب اور نئی توانائی ملتی رہتی ہے۔ اس معنی میں شاعر نئی زبان بناتا ہے اور اس نئی زبان سے عام زبان زیادہ سرمایہ دار، زیادہ پہلو دار، زیادہ جاندار اور طرحدار ہو جاتی ہے۔ شاعر جو نئی ترکیبیں وضع کرتا ہے ان کے ذریعے سے معنی آفرینی، حسن آفرینی اور اختصار تینوں کا حق ادا ہوتا ہے۔ شاعری میں جو وقفے یا PAUSES آتے ہیں ان میں ایک تناسب ایک ترتیب ایک موزونیت ہوتی ہے۔ آہنگ نثر میں بھی ہوتا ہے۔ اس کا تجربہ وقفوں یا PAUSES کے پیٹرن یا ڈیزائن سے کیا جا سکتا ہے، مگر شاعری میں یہ پیٹرن خاصا چوکس، خاصا باقاعدہ اور خاصا مترنم ہوتا ہے۔ نثر میں زیادہ آزاد۔ دونوں میں بل بھی ہے اور لہجے کی کھنک بھی۔ مگر شاعری میں یہ زیادہ محسوس اور منظم ہوتا ہے، نثر میں نسبتاً خاموش۔ ایک میں توجہ ہے دوسرے میں بہاؤ۔ ایک میں اُتار چڑھاؤ کا مظاہرہ ہے دوسرے میں خاموش روانی کا۔ پھر نثر کے ایک فقرے یا جملے میں برمحل رابطے کے الفاظ ہوتے ہی جن کا وجود ضروری ہے۔ شاعری میں یہ برمحل رابطے محذوف ہوتے ہیں۔ شاعری کم سے کم الفاظ سے زیادہ سے زیادہ اثر پیدا کرتی ہے، زیادہ سے زیادہ خیال کی دُنیا میں ہلچل پیدا کرتی ہے۔ شاعری محشرِ خیال، در محشرِ الفاظ ہے۔ نثر روانی روشن اور چراغ انگیز ہے۔ صناعی اور آرائش و زیبائش کی دونوں میں گنجائش ہے اور یہ عام طور پر کلاسیکی زبانوں کے الفاظ سے آتی ہے۔ مگر جس طرح انگریزی شاعری اور انگریزی نثر لاطینی زبان کی گرفت سے آزاد ہوئی۔ اسی طرح اُردو بھی اب عربی، فارسی الفاظ کی گرفت سے آزاد ہو رہی ہے۔ ہاں لاطینی ہو یا عربی، فارسی دونوں سے کام شاعری اور نثر میں برابر لیا جائے گا۔ مگر انگریزی زبان کی جینس یا اردو زبان کے مزاج یا اردو پن کے دائرے کے اندر رہ کر۔

شاعری کے سلسلے میں تو ہمارے قدما کی تعریفیں اب بھی ایک حد تک مفید ہیں گو ان میں بعض اہم پہلوؤں کی پاسداری نہیں ہے مگر نثر کے سلسلے میں ہماری پرانی تعریفیں ہماری مدد بہت کم کرتی ہیں، بلکہ ایک حد تک گمراہ کن ہیں مثلاً نثر مرجز، نثر مقفیٰ، نثر مسجع، دراصل نثر کے اپنے حسن کو چھوڑ کر شاعری کے روایتی زیور سے آراستہ ہونے کی کوشش کرتی ہیں، اس لیے ان اصطلاحوں کی اب صرف تاریخی اہمیت ہے ان میں جو قسم سب سے مفلس سمجھی گئی یعنی نثر عاری، وہی سب سے زیادہ سرمایہ دار ہے۔

بھلا بتایئے کہ وہ نثر جس میں "وزن ہو اور قافیہ نہ ہو، یا جس میں قافیہ تو ہو مگر وزن نہ ہو یا جس میں پہلے فقرے کے تمام الفاظ دوسرے فقرے کے تمام الفاظ سے وزن و حرف آخر میں موافقت رکھتے ہوں" نثر ہے یا شاعری کی زنجیروں میں ایک قیدی یہ نثر دراصل نہ نثر کی مردانگی رکھتی ہے نہ شاعری کی نسائیت بلکہ یہ ایک تیسری جنس ہے اس لیے ہمارے نزدیک جسے نثر عاری کہا گیا ہے وہی نثر کا جوہر رکھتی ہے۔ اس میں لنگڑا لنگڑا کر چلنے کے بجائے ایک بے پروا خرام ہے۔ یہ درست ہے کہ یہ تشبیہ، استعارے، پیکر وغیرہ سے زیادہ کام نہیں لیتی۔ غالباً سموئل جانسن نے سویفٹ کے متعلق کہا تھا کہ یہ شیطان استعارے کا بھی خطرہ مول نہیں لیتا۔ مگر اچھی نثر اگر اپنے آداب کو ملحوظ رکھے تو استعارے یا تشبیہ کی چاشنی اس میں کبھی کبھار مزا دے جاتی ہے۔ بنیادی نکتہ یہ ہے کہ شاعری میں اس کی جگہ اسٹیج کے مرکز میں ہے۔ نثر میں حاشیے میں۔ شاعری دھنک ہے۔ نثر سفید رنگ۔ شاعری وہ چاندنی ہے جس میں لطیف سائے بھی ہیں اور ہر شے کچھ طلسمی، کچھ پراسرار نظر آتی ہے۔ نثر وہ دھوپ ہے جس میں ہر شے آئینہ ہوتی ہے۔ متمدن انسان نثر سے زیادہ کام لے گا اور لیتا رہے گا، مگر وہ شاعری کے مخصوص جادو، اس کی زبان کی سچائی اور چارہ گری، اس کی خیال انگیزی اور معنی آفرینی سے کبھی بے نیاز نہ ہو سکے گا۔ اردو شاعری میں میر، نظیر، انیس، غالب، اقبال، فیض، فراق، راشد، میراجی، سب نے اپنے اپنے طور پر شاعری کی ہے نظیر نے سب سے زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں مگر جیسا کہ شبلی نے کہا ہے شائستہ الفاظ انیس نے زیادہ استعمال کیے ہیں۔ شاعری لغت سازی نہیں ہے۔ میر نے سہل ممتنع کا بھی حق ادا کیا ہے مگر صرف سہل ممتنع کی وجہ سے میر کی میری مسلم نہیں، ان کے لفظ کے خلاقانہ استعمال کی وجہ سے ہم انھیں خدائے سخن کہتے ہیں۔ غالب اور اقبال استعارہ سازی کی وجہ سے اور تراکیب میں جہان معنی آباد کرنے کی وجہ سے زبان کو ہر موضوع کے اظہار پر قادر بناتے ہیں اور حدیث دلبری کو صحیفۂ کائنات فیض اور فراق ان شاہراہوں کو بارونق بناتے ہیں، مگر راشد اور میراجی کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے اُن پگڈنڈیوں کی سیر کی جو بقول اخترالایمان افق کو چھو سکتی ہیں۔ میرامن کی باغ و بہار سے پہلے میرے نزدیک اردو نثر میں اردو پن تھا ہی نہیں وہ فارسی کی بھونڈی نقل تھی۔ وجہی کی ترنگ دربار کی پُرتکلف فضا کے دھندلکے میں غائب ہو چکی تھی میرامن، خطوط کے غالب، سرسید، حالی، شبلی، نذیر احمد، عبدالحق اور حال میں عابد حسین، منٹو اور عصمت کی نثر، نثر کے جوہر سے آشنا ہے۔ محمد حسین آزاد ہوں یا ابوالکلام آزاد، یہ اچھی اور معیاری نثر برابر نہیں لکھ پاتے، کہیں نہ کہیں ٹھوکر کھا ہی جاتے ہیں۔ موضوع کے لحاظ

سے شاعری اور نثر دونوں میں ہلکے اور گہرے رنگ ہوتے ہیں۔ شاعرانہ نثر کی بھی نثر میں گنجائش ہے۔ مگر اس کا مزاج نثر کا مزاج اور اس کا آہنگ نثر کا آہنگ ہونا چاہیے۔ نثر کو اوقاف کی سیڑھیوں کی ضرورت ہے۔ شاعری انھیں پھلانگ سکتی ہے۔ بقول غالب

ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

نثر کا اسٹائل

ادب میں جو اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں وہ سائنس کی اصطلاحوں کی طرح قطعی نہیں ہیں۔ ادبی اصطلاحیں دراصل اشارے ہیں۔ یہ سمت یا میدان کی طرف رہنمائی کرتی ہیں اس لیے ادب میں کسی چیز کی مکمل تعریف نہیں ہوسکتی۔ ہاں ایسی تعریف ہوسکتی ہے جو بڑی حد تک صحیح ہو یا بیشتر حالتوں پر جس کا اطلاق ہوتا ہو۔ اسٹائل یا اسلوب کی جامع و مانع تعریف اسی وجہ سے خاصی مشکل ہے، لیکن یہ کوشش پھر بھی ضروری ہے تاکہ اب تک جو تعریفیں کی گئی ہیں اُن کی خوبی یا خامی ہی واضح ہوجائے۔

کچھ عرصے پہلے تک اسٹائل یا اسلوب کو ایک زیور سمجھا جاتا تھا، مگر زیورات کی کثرت دولت کی پہچان ہو تو ہو، ذوق کا پیمانہ ہرگز نہیں۔ پھر آرائش و زیبائش کے اس تصور کے مطابق اسٹائل ایک خارجی اور سطحی خصوصیت بن جاتا ہے، جو وہ یقیناً نہیں ہے۔ اس لیے ہم تمام صنعتوں کے شعوری استعمال کو، خواہ وہ کیسی ہی دلپذیر کیوں

نہوں، اسٹائل کی بحث میں نظر انداز کر سکتے ہیں۔ ہمیں اس سلسلے میں لازمی طور پر اور گہرائی میں جانا پڑے گا اور زبان کے استعمال کے بڑے بڑے پہلوؤں کا جائزہ لینا پڑے گا۔

زبان کی تین قسمیں کی گئی ہیں: پہلی بول چال کی زبان، جس کا سیدھا سادہ کاروباری یا افادی مقصد ہے، دوسری سائنس یا علوم کی زبان جس کا مقصد معلومات کا بہم پہنچانا ہے اور تیسری ادبی زبان، جس کا مقصد لطف و مسرت کے ذریعے سے متاثر کرنا ہے، پہلی دو قسموں میں اسٹائل کا سوال زیادہ اہم نہیں، کیوں کہ یہاں اسٹائل صرف بیان کے طریقے کا نام ہے۔ ادبی زبان میں بھی اسٹائل پیرائے یا بیان کے معنی میں عام ہے مثلاً: میر کا اسٹائل غالب کے اسٹائل سے مختلف ہے یا میر امن کا اسٹائل رجب علی بیگ سرور کے اسٹائل سے بہتر ہے۔ مگر ادبی زبان میں پیرائے یا اظہار کا ادبی ہونا ضروری ہے۔ دوسرے الفاظ میں، بیان کافی نہیں ہے حُسنِ بیان ضروری ہے۔ حُسنِ بیان سے احتمال ہو سکتا ہے کہ شاید یہ مضمون یا خیال یا مواد سے علیحدہ کوئی چیز ہے، حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ دونوں میں ایک بنیادی تعلق ہے؛ مگر سہولت کے لیے مواد کو ہیئت سے، خیال کو انداز سے اور مضمون کو بیان سے الگ کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔ حُسنِ بیان کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کیا جائے تو اس میں اسٹائل کا دوسرا مفہوم اچھی طرح آ جائے گا، مگر اس کا ایک تیسرا مفہوم بھی ہے جس پر مڈلٹن مرے نے زور دیا ہے، اسے ہم انفرادیت کا حسن کہہ سکتے ہیں۔ عام طور پر جب انوکھے پن، نئے پن، بانکپن اور ندرت جیسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں تو ان سے

یہی تیسرا پہلو مراد ہوتا ہے۔ دراصل دوسرے اور تیسرے پہلوؤں سے ہی یہاں ہمیں سروکار ہے: حضرت موسیٰ کو دگنی مدت تک حضرت شعیب کی بکریاں چرانا پڑی تھیں۔

بیان کا مسئلہ زبان کا مسئلہ ہے۔ حسنِ بیان اور اس کے بعد انفرادیت کا مسئلہ ادب کا مسئلہ ہے۔ ادب کے مطالعے میں بھی سب سے پہلے زبان کے حدود متعین کرنا ہیں۔ نثر کی زبان اور نظم کی زبان میں فرق ہے، حالانکہ دونوں ادب کی شاخیں ہیں۔ یعنی دونوں میں حسنِ بیان کی نوعیت مختلف ہے۔ نظم کی زبان تخلیقی ہوتی ہے، نثر کی تعمیری۔ نظم اُس چاندنی کی طرح ہے جس میں سائے اور گہرے اور عجیب معلوم ہوتے ہیں، نثر اُس دھوپ کی طرح ہے جو ہر چیز کو آئینہ کردیتی ہے۔ نظم وہ کنجی ہے جو ذہنی تصویروں کا صنم کدہ وا کرتی ہے۔ نثر وہ تلوار ہے جو حق و باطل کا فیصلہ کرتی ہے۔ نظم میں ہر لفظ، بقول غالب گنجینۂ معنی کا طلسم ہے، نثر میں وہ اینٹ جو کسی دوسری اینٹ کے ساتھ مل کر تاج محل بنتی ہے۔ نظم زبان کی توسیع اور نثر اس کی حفاظت کا نام ہے۔ نظم مے خانہ ہے اور نثر آئینہ خانہ۔

یعنی اسٹائل کے سلسلے میں پہلا سوال یہ ہے کہ کیا وہ موزوں ہے یا نہیں؟ مثلاً، گو بیان کی شاعری (Poetry of Statement) کی اصطلاح بعض نقادوں نے استعمال کی ہے، مگر دراصل بیان نثر کے لیے ہے۔ اسی طرح گو شعر منثور کے بھی گیت گائے گئے ہیں، مگر دراصل نثر اور شعر کے تقاضے جدا جدا ہیں۔ یہ گول خانے میں چوکھونٹی میخ والی بات ہے۔ یہ بالکل دوسری بات ہے کہ جس طرح سیاست میں دایاں بازو

اور بایاں بازو ہوتا ہے اور اس دایئں بازو میں کچھ لوگ نسبتاً بایئں طرف اور بایئں بازو میں کچھ لوگ نسبتاً دایئں طرف ہوتے ہیں، اسی طرح نثر میں بھی بعض اصناف شاعری سے قریب اور نظم میں بعض اصناف نثر کے تعبیری حسن کے محتاج ہوتے ہیں۔ اگر سیاست کی آمریت میں یہ صورت حال گوارا ہے تو ادب کی جمہوریت میں کیوں نہ ہو؟

یعنی نثر کے اسلوب میں بنیادی شرط تعبیری اظہار ہے، جس طرح نظم کے اسلوب میں بنیادی شرط تخلیقی اظہار ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ کیا حسن بیان کا تصور نثر اور نظم میں ایک ہی ہوتا ہے یا مختلف؟ یہاں وحدت و کثرت کے تصور کو ذہن میں رکھنا ہوگا۔ دونوں میں زبان کا ادبی استعمال، یعنی اس کا تاثراتی استعمال، اس کا مسرت خیز اور انبساط انگیز استعمال مشترک ہے۔ مگر اس تاثراتی استعمال، اس مسرت خیزی اور انبساط انگیزی کی نوعیت مختلف ہے صباحت اور ملاحت دونوں میں حُسن مشترک ہے، مگر دونوں کی خصوصیت علیحدہ علیحدہ ہے۔ چاندنی اور دھوپ میں روشنی مشترک ہے مگر روشنی کی خاصیت جداگانہ ہے۔ جس طرح دھوپ میں دھندلکا سورج کی توہین ہے، اسی طرح چاندنی میں وہ تیزی اور تمازت، جو سورج کی کرنوں کا خاصہ ہے، بے تُکی بات ہے۔

چنانچہ نثری حسنِ بیان کے لیے وضاحت پہلی شرط قرار پائی۔ اس وضاحت کے راستے میں جو چیز بھی حائل ہو وہ عیب ہے۔ بیان میں ابہام یا اشکال، الفاظ سے کم اور خیال سے زیادہ پیدا ہوتا ہے۔ اگر خیال واضح نہیں ہے تو کبھی کبھار اُسے آرٹ سمجھ لیا جاتا ہے، حالانکہ

واضح خیال اپنے ساتھ خود واضح زبان لاتا ہے۔ موج میں روانی ہو تو خس و خاشاک کو بہالے جائے گی۔ واضح خیال نظر سے پیدا ہوتا ہے۔ ڈلٹن مرے نے خلوص پر، اقبال نے خونِ جگر پر زور دیا ہے لیکن میرے نزدیک خلوص اور خونِ جگر کافی نہیں، واضح خیال، واضح نظر زیادہ اہم ہیں کہ انھیں میں خلوص کی کارفرمائی ہوتی ہے اور ذہن کی روشنی بھی، یعنی بات اس طرح کہی جائے گویا کہنے والے پر نازل ہوئی ہے اور یہی دنیا میں سب سے زیادہ اہم ہے۔

واضح خیال کا موزوں الفاظ میں اظہار اسٹائل ہے۔ یا دوسرے الفاظ میں اسٹائل معنی کی موزوں تفصیل ہے۔ کروچے نے جب یہ کہا تھا کہ "جب اظہار وجدان کی برابری کرے تو اسٹائل وجود میں آتا ہے" یا جب شوپنہاور نے کہا تھا کہ "اسٹائل خیال کا سایا ہے" تو ان دونوں کی مراد بھی شاید یہی تھی۔ مگر خیال بھی پتلا یا گاڑھا ہو سکتا ہے۔ مثلاً آزاد کا خیال پتلا ہے، نذیر احمد کا گاڑھا۔ اور دونوں کی خامیاں اسی نکتے سے سمجھ میں آسکتی ہیں۔ سرسید اور حالی کے یہاں خیال واضح اور ان کے اظہار میں اعتدال اور موزونیت ہے یعنی نہ لفاظی ہے نہ ناہمواری، سرسید اور حالی کے اسلوب کی دیر میں مقبولیت بھی اسی وجہ سے سمجھ میں آتی ہے، کیوں کہ چاشنی اور چٹخارے کے عادی "ابالی کھچڑی اور بے نمک سالن" کے اپنے مزے کو محسوس کر سکتے تھے۔

اگر واضح خیال کا موزوں اظہار کافی ہے تو اس میں ندرت یا انفرادیت یا بانکپن کا کیا سوال ہے؟ یہیں شخصیت اور اسلوب کی بحث آتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اسٹائل ہی شخص ہے۔ (Style is the man)

حالانکہ شخصیت اسلوب میں سیدھے سادے طریقے سے جلوہ گر نہیں ہوتی.
وہ الفاظ کی چھلنی میں چھن کر آتی ہے۔ اور یہ الفاظ بھی ایک خاص سانچہ
رکھتے ہیں۔ جو الفاظ ایک شخص استعمال کرتا ہے وہ ایک دور یا مزاج یا
روایت کے بھی آئینہ دار ہوتے ہیں۔ یعنی وہ انفرادی کے ساتھ اجتماعی
خصوصیات بھی رکھتے ہیں۔ قدیم اردو میں ہندی کے نرم الفاظ زیادہ
تھے۔ بیچ میں فارسی کی پرشکوہ ترکیبیں آئیں جن میں روانی بھی تھی اور
شوکت بھی۔ موجودہ دور کی پیچیدہ زندگی سے عہدہ برآ ہونے کے لیے
ہمیں تمام علوم سے اور کئی زبانوں سے الفاظ لینے پڑتے ہیں۔ ان میں
سے کسی کو اچھا یا برا کہنا غلط ہے، یہ سمجھنا ہے کہ کون اپنے دور کی
روح کو زیادہ جذب کر سکا ہے اور کون کم۔ اس لیے اچھا اسٹائل وہ
نہیں ہے جس میں کسی شخص کے من کی موج زیادہ نمایاں ہو، بلکہ وہ جس
میں اُس کے دور کی روح اور اُس روح کے امکانات کی زیادہ سمائی
ہو۔ سرسید کا اسٹائل اسی لیے اپنے ہم عصروں کے اسٹائل سے
زیادہ ترقی یافتہ ہے اور موجودہ دور کا اسٹائل سرسید سے زیادہ
ترقی یافتہ۔ شخصیت کی بلند آہنگی اچھے اسٹائل کی مدھم موسیقی کے لیے
مضر ہے، یہ دوسری بات ہے کہ کچھ لوگ شور زیادہ پسند کرتے ہوں۔
ابوالکلام آزاد کا اسلوب اسی لیے نثر کا اچھا اسلوب نہیں ہے۔ فرد
کی انا جب تک کائنات کی روح سے ہم آہنگ نہیں ہوتی، "میں" جب
تک "ہم" نہیں بنتا اُس وقت تک بلند پایہ اسلوب یا اعلیٰ ادب وجود
میں نہیں آتا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ الفاظ کا انتخاب اس طرح کیا
جائے کہ ان کے زیادہ سے زیادہ امکانات واضح ہوں۔ مختلف الفاظ کی

کھنک، ان کے لہجے کا فرق، ان کی خوشبو، ان کے متعلقات، ان کے رشتوں کا علم اسی وقت ہوتا ہے جب لکھنے والا الفاظ کے سرمائے پر عبور رکھتا ہو۔ اور اس سرمائے پر عبور کے معنی اپنے دور کی تہذیبی فضا پر عبور کے ہیں۔ اسی لیے میں کے بجائے ہم کا مسئلہ اہم ہے۔

ادب میں بول چال کی بھی اہمیت ہے، مگر تحریر کی زیادہ ہے۔ بول چال کی زبان بکھرے ہوئے پھولوں کی طرح ہے۔ تحریر ان پھولوں کو ایک ہار میں پروتی ہے یعنی اس زبان کو معیار، ہمواری، باقاعدگی، موزونیت، ضبط و نظم سکھاتی ہے۔ قصے کہانیوں میں بول چال سے کام لینا ناگزیر ہے اسی لیے وہاں محاوروں کا گزر زیادہ ہے، مگر سنجیدہ اور علمی نثر محاورے یا سوئے ہوئے استعاروں کے سہارے کم اور خیال کے چراغوں کے سہارے زیادہ چلتی ہے۔ اسٹائل کی جو بھی تعریف کی جائے اس کے دامن میں سنجیدہ نثر کے تمام پہلوؤں کے لیے زیادہ سے زیادہ گنجائش ہونی چاہیے۔ اس کے معنی کتابی زبان کے نہیں کیوں کہ لفظ کتابی میں بول چال کی بے ساختگی سے دوری اور اصطلاحات کی خاص پرہیزی کا پہلو آگیا ہے۔ مگر نثر کا اچھا اسٹائل بڑی حد تک اجتماعی، معیاری اور اسی لیے ایک حد تک قطعی ہوتا ہے۔ ایک لفظ ہٹا دیا جائے تو مفہوم کس طرح بدل جاتا ہے۔ یہ بات اس نکتے سے سمجھ میں آسکتی ہے اور اس طرح بھی سمجھ آسکتی ہے کہ کیوں شاعری میں انفرادی اور نثر میں اجتماعی آہنگ زیادہ ضروری ہے۔

اردو والوں کے اعصاب پر پہلے شاعری اور پھر غزل سوار رہی۔ شاعری نے رمز و ایما کا اور غزل نے انتشار ذہنی کا خوگر بنا دیا۔ ادب نشہ

تھا یا نجات ، بصیرت کم تھا۔ نثر کا ارتقا بہت دیر میں ہوا اور شاعری کے
برگد تلے اس کا نازک پودا کچھ سکڑا سمٹا رہا۔ جب ادب کی چمن بندی
ہوئی اور سوکھی شاخیں کاٹی گئیں تو سورج کی دھوپ نے نثر کے پودے کو
بھی توانائی عطا کی، مگر برگد کے عظیم سائے میں نثر کے چھوٹے سے پودے
کو کون دیکھتا؟ اسی لیے اب تک ہمارے بیشتر پرانے پیمانے شاعری
کے ہیں، نثر کے نہیں۔ اسٹائل کی بحث میں ہمیں شاعری کے اسلوب
کو علیحدہ کر کے دیکھنا ہوگا اور شاعری کے اسٹائل میں بھی خیال کی
توانائی اور تخیل کی صورت گری کو زیادہ اور محض شوخ و تنگ ترکیبوں
کو کم ملحوظ رکھنا ہوگا۔ حسن، موزونیت اور اس کے مجموعی تاثر کا دوسرا
نام ہے۔ مجموعی تاثر کے معنی یہ ہیں کہ کوئی جز علیحدہ سے اپنی توجہ منعطف
نہ کرائے، بلکہ ایک دوسرے سے مل کر جنت نگاہ بن جائے۔ اگر کسی
کی تحریر میں تراکیب، استعارے، انا کی بازیگری یا علمیت کی نمائش
یا مقصدیت اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہے تو یہ اسٹائل کی خامی ہے۔ یہ
دوسری بات ہے کہ مجموعی تاثر کے باوجود کہیں کہیں ان میں سے کوئی چیز
بھی دخل پا جائے۔ ہارڈی فضا کی روح کو اسیر کر لیتا ہے گو بعض اوقات
الفاظ کا انتخاب اچھا نہیں کر پاتا۔ بہت سے لکھنے والے صحیح نثر لکھتے ہیں
مگر وہ کیفیت یا تاثر پیدا نہیں کر سکتے۔ یہ ماہرین ہیں صاحب طرز نہیں
ہیں۔ جس طرح ہر کتاب خواں صاحب کتاب نہیں ہوتا اسی طرح ہر لکھنے والا
صاحب طرز نہیں کہا جا سکتا۔ نہ ادب کے میدان میں ہر ساحر کو پیغمبر
اور ہر پٹیرے باز کو تیغ زن کہا جاتا ہے۔ میرے نزدیک تو اسٹائل
وہ تلوار ہے جو:

کرجائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے

جس طرح اس بھرپور وار میں پھرتی اور چابک دستی ہوتی ہے، اسی طرح اچھے طرز یا اسٹائل میں ایک ایسی سریع النفوذ اور برق اثر کیفیت ہوتی ہے کہ جس میں طاقت، مہارت اور تیزی، مل کر قیامت بن جاتی ہیں۔ آپ چاہیں تو اسے خیال، الفاظ اور دونوں کے رشتے کا مناسب احساس کہہ لیں۔ ڈلٹن مرے نے اسی کو ادّعا کی کارگری (Effectiv- eness of assertion) کہا ہے۔ اسٹائل گویا کوہ ندا کی وہ آواز ہے جس کے سنتے ہی سوائے لبیک کہنے کے کوئی چارہ نہیں۔ یہاں عظمت حسن ہے اور حسن عظمت۔ یہ الفاظ کی نوج پر انسان کی فتح ہے اور اسی لیے لازوال اور غیر فانی ہے۔ اں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ خیال یا تصویر یا عقیدہ یا نظریہ کافی نہیں، اس کا ادبی اظہار ضروری ہے۔ جو لوگ یہ کہتے تھے کہ غالب کے یہاں خیال ہے اور ذوق کے یہاں زبان، وہ ادب میں خیال اور زبان کے مل کر ایک سنگیت پیدا کرنے کی خاصیت کو نظر انداز کرتے تھے۔ وہ غالب اور ذوق کے فرق کو سطحی طور پر واضح کرتے تھے اور ادبی اسلوب کے جامع مفہوم کو نظر انداز کرتے تھے۔

میرے نزدیک اسٹائل کی یہ تعریف کہ "وہ واضح خیال کا موزوں اور اسی لیے منفرد اظہار ہے"، بڑی حد تک جامع ہے۔ اس میں فطری اور مصنوعی زبان کی بحث بھی اٹھائی جاسکتی ہے کیوں کہ تحریر کی زبان، جو ادب کی بنیاد ہے، بڑی حد تک مصنوعی ہوتی ہے۔ مصنوعی سے شرمانے کی ضرورت نہیں، کیوں کہ انسان کی تہذیبی کاوشوں کا سارا

سلسلہ سرتاسر مصنوعی ہے۔ لفظ مصنوعی میں شعوری پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ اس شعور کے ارتقا میں زندگی کے سارے پیچ و خم آجاتے ہیں۔ اسی لیے اچھا اسلوب بے ساختہ معلوم ہوتا ہے، اگر اس کے پیچھے صدیوں کے ذہن کا عطر اور ایک شخصیت کی بصیرت کی ساری روشنی اور گرمی ہوتی ہے۔ سادگی و پرکاری یا سہل ممتنع کی اصطلاحیں اسی وجہ سے معنی خیز ہیں۔ مگر ہم لوگ بیشتر یک رخا ذہن رکھتے ہیں اسی لیے مجموعی تصور سے گھبراتے ہیں اور ہر چیز کو اس کی انتہائی شکل میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس لیے میں نے واضح خیال کے مناسب اور ایسے منفرد اظہار پر زور دیا، ورنہ دریا کو کوزے میں بند کرنے کی ہر کوشش، خواہ کتنی ہی قابلِ قدر ہو مکمل نہیں کہی جاسکتی۔ یہ حقیقت تک ایک اور قدم ہو سکتی ہے، پوری حقیقت نہیں ہو سکتی۔

اگر نثر کے اسٹائل کی بحث میں ان بنیادی پہلوؤں کو واضح کر دیا جائے تو قدرتی طور پر کچھ اچھے اسالیب کی مثالوں پر بھی غور کرنا پڑے گا اور اُن میں سے ہر ایک کی خوبی یا خامی بھی واضح کرنا پڑے گی۔ مثلاً سرسید، حالی اور عبدالحق کے اسلوب کی موزونیت کو صرف اس بنا پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ وہ کچھ لوگوں کے نزدیک جمالیاتی نقطۂ نظر سے کچھ دو اور دو چار قسم کی چیز معلوم ہوتی ہے، یعنی آپ اس پر وجد نہیں کر سکتے، ہاں اس سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ ادھر یہ اشارہ کیا جا چکا ہے کہ سرسید، حالی اور عبدالحق سے یہ مطالبہ کہ وہ آپ کو وجد میں لائیں غلط ہے۔ ان کے لیے موزوں اسلوب وہی ہے۔ آزاد کو مہدی افادی نے اردوئے معلیٰ کا ہیرو کہا ہے مگر یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ اُن کا اسلوب

افسانۂ یارانِ کہن کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ گویا "نیرنگِ خیال" اور "آبِ حیات" کے نگار خانے میں جو آزاد کا اسلوب ہے وہ موزوں معلوم ہوتا ہے، مگر "دربارِ اکبری" یا "سخن دانِ فارس" جیسی کتابوں میں صراطِ مستقیم سے ہٹا ہوا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا آزاد حالی سے بہتر نثر لکھتے ہیں؟ اس کا جواب ایمان داری سے دینے کی کوشش کی جائے تو بات خود بخود واضح ہو جائے گی۔ اسی وجہ سے ناول اور افسانے کے اسلوب، مضمون نگاری کے اسلوب، علمی زبان کے اسلوب میں فرق ضرور ہوگا، مگر ان اسالیب کو نثر کی بنیادی خصوصیات پوری کرنی ہوں گی۔ اسی وجہ سے ابوالکلام کے "تذکرے" کی زبان نثر کے اچھے اسلوب کی نشان دہی نہیں کرتی۔ قاضی عبدالغفار نے "لیلیٰ کے خطوط" میں جو طرز برتا ہے وہ وہاں موزوں ہے مگر کرشن چندر کے مقابلے میں عصمت اور منٹو افسانے کے اسلوبِ بیان سے زیادہ واقف ہیں۔ موزوں اظہار کی شرط پر اتفاق ہو جائے تو مناسب موقعوں پر ہلکے اور گہرے رنگوں کی جگہ بھی نکل آتی ہے اور تصویریں رنگ بھی گڈمڈ نہیں ہوتے۔

فکشن کیا؟ کیوں؟ اور کیسے؟

ڈی۔ ایچ۔ لارنس کہتا ہے :

"میں زندہ انسان ہوں اور جب تک میرے
بس میں ہے میرا ارادہ زندہ انسان رہنے کا ہے۔
اس لیے میں ایک ناولسٹ ہوں اور چونکہ میں
ناولسٹ ہوں اس لیے میں اپنے آپ کو کسی سنت،
کسی سائنٹسٹ، کسی فلسفی، کسی شاعر سے برتر
سمجھتا ہوں، جو زندہ انسان کے مختلف حصّوں کے
بڑے ماہر ہیں مگر پورے انسان تک نہیں پہنچتے۔
ناول زندگی کی ایک روشن کتاب ہے۔ کتابیں
زندگی نہیں۔ یہ صرف ایتھر میں ارتعاشات ہیں لیکن
ناول ایک ایسا ارتعاش ہے جو پورے زندہ انسان
کے اندر لرزش پیدا کر سکتا ہے۔ یہ ایک ایسی
چیز ہے جو شاعری، فلسفے، سائنس یا کسی اور کتابی

ارتعاش کے بس کی بات نہیں ۔

لارنس کے اس اقتباس سے سو فی صدی اتفاق ضروری نہیں۔ مگر اس میں ناول کی اہمیت کی طرف جو اشارہ ہے اور ناول کی وسعت، دائرۂ کار، بلندی، گہرائی اور عظمت کا جو احساس ہے اسے ضرور دھیان میں رکھنا چاہیے۔

فکشن کا لفظ ناول اور افسانہ دونوں کے لیے استعمال ہوتا ہے، اردو میں فکشن کے لیے افسانوی ادب کی اصطلاح بھی برتی گئی ہے مگر چونکہ افسانہ ہمارے یہاں مختصر افسانے کے لیے مخصوص ہو گیا ہے اس لیے افسانوی ادب کہا جائے تو پڑھنے والے کا دھیان مختصر افسانے کے سرمائے کی طرف جائے گا۔ ہم نہ صرف شارٹ اسٹوری کے لیے مختصر افسانے کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ بلکہ لانگ شارٹ اسٹوری کے لیے طویل افسانے کی اصطلاح بھی برتتے ہیں۔ اس لیے میرے نزدیک ناول اور افسانے دونوں کے سرمائے کے لیے فکشن اور فکشن کا ادب استعمال کرنے میں کوئی حرج نہیں ہے۔ انگریزی کی ایسی اصطلاحیں جن کے مترادف الفاظ ہمارے یہاں نہ ہوں اور جو ہمارے صوتی نظام کے مطابق ہوں، انھیں بجنسہٖ لے لینے میں تامل نہیں کرنا چاہیے۔

تمام نقادوں کا اس پر اتفاق ہے کہ ہمارے یہاں شاعری کا جو سرمایہ ہے اس کے مقابلے میں ناول کا سرمایہ بہت کم ہے۔ یہاں مقدار کا ہی سوال نہیں معیار کا بھی سوال ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ہمارے یہاں شاعری کے سرمائے کی روایت تقریباً پانچ سو سال سے ملتی ہے، ناول کی روایت سو سال سے زیادہ نہیں۔ ہاں ہمارے

یہاں ناول سے پہلے داستانوں کا ایک سرمایہ موجود ہے جس کی عظمت کا اعتراف ضروری ہے مگر جو ایک مختلف فن سے تعلق رکھتا ہے۔ ناول زعمر ہے تو اس پر تنقید بھی نو عمر ہے۔ یہ بات افسوس کے قابل ہے مگر ماتم کے قابل نہیں۔ رینی ویلیک اور آسٹن وارن نے Theory of Literature میں لکھا ہے:

"ناول کے متعلق ادبی نظریہ اور تنقید کیفیت اور کمیت دونوں کے لحاظ سے شاعری کے نظریے اور تنقید سے کمتر ہیں۔"

ناول کا کوئی نقاد ارسطو، جانسن اور کولرج یا آرنلڈ اور ایلیٹ کے درجے کا نہیں ہے۔ مغرب میں بھی ناول کی صنف اور اس کی انفرادیت کا احساس زیادہ سے زیادہ دو سو سال کا ہوگا۔ ہمارے یہاں تو نذیر احمد کے تمثیلی قصّے ناول کے لیے فضا سازگار کرتے ہیں۔ سرشار کہتے ہیں کہ میاں آزاد کا ہر شہر و دیار میں جانا اور وہاں کی بُری رسموں پر جھلانا ناول کا عمدہ پلاٹ ہے۔" مگر وہ ناول کے ضبط و تنظیم کے فن سے واقف نہیں، ہاں کرداروں کا ایک نگار خانہ اور معاشرت کا ایک مرقع ضرور پیش کر دیتے ہیں۔ شرر ناول لکھنے کا عزم کرتے ہیں مگر رومان لکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اردو کا پہلا ناول 'امراؤ جان ادا' ہے۔ پریم چند نے جو دراصل افسانہ نگار تھے کچھ اچھے ناول لکھے اور ناول کی روایت کو آگے بڑھایا اور اُسے وسعت بھی عطا کی، مگر وہ عظیم ناول نگار کہلانے کے مستحق نہیں ہیں۔ ان کے اچھے ناول 'میدانِ عمل' اور 'گئودان' ہی ہیں۔ پریم چند کے بعد اس

فن میں خاصی ترقی ہوئی' اور چھوٹے بڑے ناولوں میں 'لندن کی ایک رات' 'ٹیڑھی لکیر' 'ایسی بلندی ایسی پستی' 'آگ کا دریا' 'آنگن' 'اداس نسلیں' 'علی پور کا ایلی' 'ایک چادر میلی سی' اور 'خدا کی بستی' میرے نزدیک اردو کی قابلِ فخر ناولیں کہی جا سکتی ہیں۔ یہ فہرست مکمل نہیں ہے اور یہاں فہرست سازی میرا مقصد بھی نہیں۔ صرف یہ عرض کرنا ہے کہ اتنے تھوڑے سے سرمائے کے پیشِ نظر اگر ناول کے فن پر تنقید کم ہو اور وہ تنقید بھی تاریخی اہمیت زیادہ رکھتی ہو' تنقیدی کم تو بات سمجھ میں آتی ہے۔ اردو میں افسانہ ناول سے زعمر ہے مگر اس نے بلاشبہ ان پچیس ساٹھ سال میں کافی ترقی کی ہے۔ مگر یہ بات بھی غور کرنے کی ہے کہ ہمارے یہاں افسانے کی اتنی ترقی کیوں ہوئی اور ناول کی کیوں نہیں ہوئی؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ ناول کی ترقی کے لیے جس نثر کی جس پختگی کی ضرورت ہے وہ بہت دیر میں وجود میں آئی اور غزل کے اثر سے چونکہ مجموعی طور پر ہمارا فنی شعور چھوٹے پیمانے پر تصویریں بنانے یا Miniature painting سے زیادہ مانوس ہے اس لیے مختصر افسانے میں اس نے زیادہ آسودگی پائی۔ ناول نسبتاً بھاری پتھر تھا۔ اور اس کے مطالبات بھی زیادہ تھے اس لیے ان سے عہدہ برآ ہونا اتنا آسان نہ تھا۔ ناول کے لیے فضا اس وقت سازگار ہوتی ہے جب اول تو نثر کے تعمیری حُسن کا پورا احساس ہو' دوسرے ہر قسم کی نثر کے اچھے نمونے سامنے آ چکیں' تیسرے شخصیت اور اس کی عکاسی بذاتِ خود ایک کارنامہ سمجھی جائے' چوتھے ایک ایسا متوسط طبقہ وجود میں آ چکا ہو جس میں خواندہ لوگوں کی خاصی تعداد ہو۔ جسے اپنی

اہمیت کا احساس ہو، جو اپنے اخلاق و عادات کو عزیز رکھتا ہو، جس کے پاس کچھ فرصت ہو، مگر جس کا نقطۂ نظر کاروباری ہو، جو اپنے سے نیچے طبقے کے بھدے اور بھونڈے طریقۂ زندگی سے اور اپنے سے اوپر کے طبقے کے بظاہر ناکارہ پن سے اپنے کو ممتاز سمجھتا ہو۔ اس متوسط طبقے سے ناول کو سروکار ہوتا ہے۔ کبھی اس کی امید و بیم کی معروضی عکاسی کر کے کبھی جین آسٹن کی طرح متوسط طبقے کے طرز زندگی کا تجزیہ کر کے، کبھی فلابیر کی طرح اس کے اخلاق پر ضرب لگا کے یا ایک متوسط طبقے کے پس منظر میں اس طرز زندگی کے متبادل طریقہ تعمیر کر کے جیسے ایملی برانٹے اور کانریڈ کے یہاں ملتے ہیں، پانچویں جب چھپے ہوئے حروف کی اتنی عادت پڑھنے والوں کو ہو جائے کہ وہ تحریر کے آہنگ کو دیکھ سکیں اور اس سے لطف لے سکیں تحریر میں تقریر اور اس کی خطابت کا لطف تلاش نہ کریں۔ چھٹے جب نثر اتنی پختہ ہو جائے کہ وہ شاعری سے زیور نہ مانگے بلکہ اپنے حسن کی رعنائی پر نازاں ہو سکے اور علمی یا فلسفیانہ یا سیاسی یا تاریخی شعور کی آئینہ داری کر سکے۔ ناول میں انفرادی تجربے کی بنیادی اہمیت ہے۔ یہ تعمیم کو شبہ کی نظر سے دیکھتی ہے، یہ انفرادی جذبے کے خام مواد سے اپنا تانا بانا تیار کرتی ہے اور اس سے فکر کے لیے لباس مہیا کرتی ہے، محض خیالات ناول میں زیادہ اہم نہیں لیکن اگر ذہنی فضا ایسی ہے کہ انفرادی تجربہ حقیقت سے ہمکنار نظر آتا ہے تو ناول فلسفیانہ بھی ہو سکتی ہے۔

ناول کا موضوع انسانی رشتے ہیں۔ اس لیے اس میں حقیقت ایک مقررہ، پہلے سے طے شدہ عقاید کے مجموعے کی شکل میں نہیں بلکہ حقیقت

کے اس تجربے کی شکل میں ہوتی ہے جس کا ایک ارتقائی عمل ہے۔ اس لیے ناول پر کوئی نظریہ لادا جائے تو ناول ناول نہیں رہتا جیسے ویلس کے یہاں۔ ویسے اس میں فن کے آداب کے مطابق ہر نظریے کی عکاسی کی گنجایش ہے۔ ناول، تہذیب کا عکاس، نقاد اور پاسبان ہے۔ کسی ملک کے رہنے والوں کے تخیل کی پرواز کا اندازہ وہاں کی شاعری سے ہوتا ہے مگر اس کی تہذیب کی روح اس کے ناولوں میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ ہم نے جرمن، روسی، فرانسیسی، انگریزی، امریکی تہذیبوں کی روح کو ان ملکوں کے ناولوں کی مدد سے بہتر سمجھا ہے۔ انھیں سے یہ اندازہ ہوا کہ ان ملکوں میں سماج کس طرح بدلا ہے، برادری اور خاندان کے تصور میں کیا انقلاب ہوا ہے۔ انفرادیت پر کیوں زور بڑھا ہے۔ طبقے کس طرح بدل رہے ہیں، اور شہروں کی کشمکش کیا رنگ لا رہی ہے۔ پھر ان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ فرد کے ذہن میں یا باطن میں کیا انقلاب ہوا ہے۔ عقاید کس طرح تلف ہوئے ہیں۔ ایک سیکولر اخلاقیات کس طرح جنم لے رہی ہے۔ شخصیت کس طرح ٹکڑے ٹکڑے ہو رہی ہے۔ اور پیشے یا سماج کا جبر اسے کس طرح خانوں میں بانٹ رہا ہے۔ انھیں سے یہ عقدہ بھی کھلا کہ نفسیات اور سوشیالوجی اور سائنسی طریقۂ کار نے تہذیب پر کس طرح اثر کیا ہے، ہیوم، برک، مارکس اور فرائڈ کے کیا اثرات پڑے ہیں۔ گویا ذہنی تاریخ ان ناولوں میں محفوظ ہو گئی ہے۔ ناول کو جب جدید ایپک کہا گیا تو ظاہر ہے کہ ایپک کے فن سے زیادہ اس کی وسعت اور اس کی عظمت کی طرف اشارہ ہے کیوں کہ ناول ایپک کی طرح مصنّف کی ہر

وقت موجودگی گوارا نہیں کرتا بلکہ ناول کے کرداروں کی اپنی زندگی اس قدر اہم ہوجاتی ہے کہ بالآخر فن کار کی اپنی شخصیت غائب ہوجاتی ہے۔ جیمس جوائس نے اس انتہا کو بڑی خوبی سے اس طرح بیان کیا ہے:۔

"فن کار کی شخصیت پہلے ایک پکار، ایک دھن، یا ایک موڈ (غنائیہ میں) اور پھر ایک سیال اور سبک تاب بیان (ایپک میں) اور بالآخر اتنی لطیف ہوجاتی ہے کہ ڈرامے میں بالکل غائب ہوجاتی ہے"۔

ناول کی اہمیت پر اب کچھ روشنی پڑی ہوگی اس لیے یہ نہایت مناسب معلوم ہوتا ہے کہ صنف ناول کے متعلق چند اصولی باتیں کہہ دی جائیں تاکہ ہمیں اپنے سرمائے کو پرکھنے میں آسانی ہو۔ اور ہم آم سے املی کے مزے کی توقع نہ کریں نہ احمد کی ٹوپی محمود کے سر رکھ دیں۔
اس سلسلے میں مارس شروڈر (Maurice Shroeder) نے ایک مضمون لکھا ہے۔ ناول کی عام طور پر تعریف یہ کی جاتی ہے کہ وہ نثر میں ایک افسانوی بیان ہے جو قابل لحاظ طوالت رکھتا ہے۔

A fictional narrative in prose of
Substantial length

اس تعریف میں ناول کا جس طرح ارتقا ہوا ہے اس کا لحاظ نہیں رکھا گیا۔ ناول کی تعریف کے لیے ضروری ہے کہ ہم ادبی تاریخ کو ذہن میں رکھیں۔ خارجی روپ کا مطالعہ کریں اور ناولوں کے مواد کو بھی ملحوظ رکھیں۔ ناول ایک بیانیہ فارم ہے۔ اس میں ایک مثالی

عمل ہوتا ہے جس کی موضوعی اہمیت ہے اور جو اس کے ساتھ مخصوص ہے۔ ناول معصومیت کے عالم سے Typical تجربے کی منزل تک کے سفر کا بیان ہے۔ اس نادانی سے جو بڑے مزے کی چیز ہے یہ آدمی کو زندگی کے واقعی روپ کے عرفان تک لاتی ہے۔ ناول ظاہری حالت اور حقیقت میں امتیاز سے سروکار رکھتی ہے۔ ناول جس حقیقت تک ہمیں لے جاتی ہے اس سے اس کا تاریخی رشتہ ہے۔ یہ بورژوا زندگی، تجارت اور جدید شہروں کی زندگی ہے۔ ناول کو جس حقیقت نے جنم دیا وہ فالسٹاف میں سب سے پہلی جھلکی۔ ناول کا ہیرو ازالۂ فریب کے ایک سلسلے سے گزرتا ہے وہ ایک طفلانہ امید سے ایک قانع عقل تک سفر کرتا ہے۔ موضوع کے لحاظ سے ناول رومان سے بالکل مختلف ہے۔ رومان کا ہیرو اپنے کو ہیرو ثابت کرتا ہے۔ ناول کے ہیرو کا اینٹی ہیرو ہونا زیادہ قرین قیاس ہے۔ ایسا ہیرو جو تمام صفات کا مجموعہ نہیں ہے۔ ناول کا عمل (ایکشن) رومان کے عمل سے ملتا جلتا ہے۔ ناول سے ہیرو کے سفر کو نارتھ روپ فرائی نے quest یا تلاش کا نام دیا ہے جو ایک محدود فضا سے ایک وسیع فضا کے لیے ہے۔ یہ تلاش زماں و مکاں دونوں میں ہو سکتی ہے اس جستجو کی منزل آئے یا نہ آئے مگر ناول کا ہیرو آخر میں یہ رمز پالیتا ہے کہ ہیرو ازم کے لیے کوئی مستقبل نہیں ہے اور وہ خود بھی ایک معمولی آدمی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ سارے ناولوں کا انجام المیہ اور سارے رومانوں کا طربیہ ہوتا ہے۔ ناول میں ہیرو اس لیے کامیاب ہوتا ہے کہ اس کی آنکھیں کھل گئی ہیں اور

اس نے اپنے غرور کو ترک کر دیا ہے۔ ناول میں یہ زوال اچھا ہے کیوں کہ اس طرح زندگی کے حقایق کا عرفان حاصل ہوتا ہے۔ ناول کا موضوع دراصل ایک ذہنی تعلیم کی تکمیل ہے۔ ناول کے ایک سرے پر رومان ہے اور دوسرے پر فلسفیانہ قصے جیسے کاندید یا گلیور کا سفرنامہ ناول رومان کے مقابلے میں فلسفیانہ قصے سے قریب تر ہے مگر جب کہ فلسفیانہ قصوں میں ازالۂ فریب افکار کے ذریعے سے ہوتا ہے۔ ناولوں میں منطق کے ذریعے۔ ناول اور فلسفیانہ قصے دونوں رومان سے اس لیے گریزاں ہیں کہ رومان زندگی کو تخیل کے دھندلکے کی مدد سے دیکھتا ہے۔ یہاں شخصی ترجمانی ہوتی ہے اور یا تو اس میں جذبات کا رنگ ہوتا ہے یا اساطیر کی شاعری کی مدد سے اس میں ایک طلسماتی فضا پیدا کی جاتی ہے۔

ناول کا عمل ــــ Demythicization کا عمل ہے۔ ناول ازمنۂ وسطیٰ کے رومانوں سے پیدا ہوا اور اپنے فارم کے لحاظ سے اور صنفی لحاظ سے یہ رومان کے خلاف ہے۔ رومانی حسیت کی اس میں گنجایش نہیں۔ ڈان کوئکزوٹ پن چکیوں کو دیو سمجھتا ہے۔ دیو کو پن چکی بھی سمجھنے والے مل جائیں گے لیکن سانکو پینزا پوچھتا ہے کیسے دیو۔ (What Giants) اس بنیادی سوال میں ناول اور رومان کا فرق مضمر ہے۔ ناول ازالۂ فریب، شکستِ طلسم اور کنایہ یا ہجو ملیح سے کام لیتا ہے۔ جیسے جیسے ناول ترقی کرتا گیا اس میں یہ کنایہ بڑھتا گیا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ دراصل ناول ایک کنایاتی افسانوی فارم ہے۔ ناول اور رومان دونوں میں انسانی صورت

حال بیان کی جاتی ہے انکار یا خیالات سے بحث نہیں ہوتی۔ دونوں میں تجرباتی حقیقت سے بحث ہے نظریاتی سوالوں سے نہیں۔ ناول اور فلسفیانہ قصے دونوں میں رومانی حیثیت کو شبہ کی نظر سے دیکھا جاتا ہے جو چیز رومانوں کو دل کش بناتی ہے وہ ناول کے لیے زہر قاتل ہے۔ طلسمی اور عجیب و غریب کی ناول میں گنجائش نہیں۔ ناول اور فلسفیانہ قصے دونوں میں ایک معلمانہ مقصد ہوتا ہے۔ دراصل ناول اتنا مقبول نہیں جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ رومان آج بھی زیادہ مقبول ہے کیوں کہ یہ آج بھی انسان کے رباب کے بہت سے تاروں کو چھیڑتا ہے۔ رومان دراصل ایک فراری آرٹ ہے۔ ناول انسان کو حقیقت تک واپس لے جانے میں رومان کی بنیاد سے انکار کرتا ہے۔ ناولسٹ اپنی افسانوی دنیا کا خدا ہے جو اوپر سے اپنے کرداروں کو دیکھتا ہے اور ان کی حرکات کی نگرانی کرتا رہتا ہے۔ ناول کا ہیرو ایک اور آدم ہے جو بچپن کی جنت سے نکل آیا ہے بچپن کی یہ جنت رومان کی اقلیم ہے۔

نارتھروپ فرائی نے ہیرو کے لحاظ سے جو درجہ بندی کی ہے وہ ہمارے لیے معنی خیز ہے۔ سب سے اوپر ایسے ہیرو ہیں جو انسان نہیں دیوتا ہیں۔ اس کے نیچے ایسے ہیرو ہیں جو انسان ہیں مگر ہم جیسوں سے زیادہ طاقت ور، عقلمند اور چالاک' اس کے نیچے ہماری طرح کے انسان اور آخر میں وہ ہیرو ہیں جنھیں ہیرو کہنا ہی مشکل ہے جو عام لوگوں سے کم عقل اور کم صلاحیت کے مالک ہیں۔ ریفرے تالسٹائی اور خوجی اسی ذیل میں آتے ہیں کوئی رومان تسلی بخش

نہیں ہو سکتا۔ اگر اس کے ہیرو ہم جیسے ہوں اور اسی منطق سے کسی ناول میں رومانی یا ایک صفات کا ہیرو کھپ نہیں سکتا۔ فرائی یہ تسلیم کرتا ہے کہ مکمل ناول میں رومان کے عناصر بھی ہوتے ہیں جس طرح رومان میں ناول کے عناصر مل سکتے ہیں مگر ناول کی اپنی حقیقت نگاری سب سے بنیادی چیز ہے، اس کے علاوہ وہ دو اور اہم عناصر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ایک اعتراف جس کی وجہ سے خود نوشت کے نقوش ناول میں در آتے ہیں دوسرے anatomy جس کے ذریعے سے فلسفیانہ اظہارِ خیال کی گنجائش نکل آتی ہے۔ فرائی کے نزدیک یولیسس اس لیے مکمل ایپک ہے کہ اس میں یہ چاروں عناصر بڑی خوبی سے جمع ہو گئے ہیں۔

ہمارے یہاں موضوع کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اگر کسی سیاسی، سماجی فلسفیانہ یا اخلاقی موضوع پر ناول لکھا گیا تو موضوع کی وجہ سے ہی اسے سراہا جاتا ہے یہ کوئی نہیں دیکھتا کہ ناول سیاسی یا سماجی دستاویز بن گیا، یا فلسفیانہ رسالہ یا اخلاقی وعظ، ناول نہ رہا۔ حد سے بڑھتا ہوا سائنسی ایجادات سے شغف یا مستقبل سے دلچسپی بھی ناول نگار کے لیے خطرہ ہو سکتے ہیں۔ ویلس، ہنری جیمس کے اعلیٰ درجوں کے ناولوں سے بہت خفا تھا حالانکہ اس کے اپنے ناول چونکہ انسانی رشتوں سے زیادہ اس کے مخصوص نظریۂ حیات کی ترجمانی کرتے ہیں اس لیے اس کے الفاظ میں اسے صحافت میں عافیت ملی۔ اسی طرح صرف ہیئت کے تجربے، فلمی ٹیکنیک یا فلیش بیک یا اخباروں کی سرخیوں پر مشتمل صفحات بھی ناول

کو قابلِ قدر نہیں بناتے۔ مجھے صرف ایک تجربہ اس سلسلے میں قابلِ ذکر
معلوم ہوتا ہے۔ سال بیلو کے ناول ہرزاگ کا ہیرو' ہر مسئلے پر خط
لکھتا ہے جو بھیجے نہیں جاتے یہ خود کلامی کی ایک صورت ہے یا اس
طرح ناول نگار اپنے ہیرو کے ذریعے سے الجھنوں کو سلجھانے کی ایک
کوشش کرتا ہے جو ناکام ہے کیوں کہ خط صرف لکھے جاتے ہیں۔
کہنا یہ ہے کہ ناول ہی بنیادی اہمیت کا فن ہے۔ اسی بات کو
مارک شورر (Mark Shorer) نے اپنے ایک مضمون 'تیکنیک
ایک دریافت (Technique as discovery) میں بڑی خوبی سے
واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کیٹس کے فارمولے حسن اور صداقت کو
اس طرح بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ مواد یا مواد کا نام لینا کافی
نہیں۔ مواد کی بات تجربے کو واضح کرنے کے لیے ہے ہمیں حاصل شدہ
مواد Achieved Content کی بات کرنی چاہیے۔ شدہ
مواد ہی فارم ہے۔ جو فن پارے کی خصوصیت ہے مواد اور تجربے
اور حاصل شدہ مواد اور ادب میں جو فرق ہے اسی کو تیکنیک کہتے
ہیں۔ تیکنیک کے دو پہلو ہیں۔ ایک تجربے کی نوعیت بیان کرنے میں
الفاظ کا انتخاب اور استعمال' یعنی زبان کا تخلیقی استعمال اور چونکہ
یہاں نثر کا سوال ہے اس لیے اس تخلیقی استعمال کے ساتھ نثر کے
تعمیری اظہار کے ساتھ پورا انصاف' دوسرے نقطۂ نظر کی موجودگی
جو نہ صرف ایک ڈرامائی حد بندی کرتی ہے بلکہ ایک طرح موضوع کو
بھی متعین کرتی ہے۔ گویا ناول میں مواد اور ہیئت علیٰحدہ نہیں ہوتے۔
بلکہ دونوں ایک دوسرے میں حل ہو جاتے ہیں۔ یہ وہی من تو شدم تو

من شدی والی بات ہے۔ ہاں اسی حل کو تیکنیک کہتے ہیں۔
جب تک زندگی کو طبقاتی علوم کے دیے ہوئے قوانین کی مدد سے سمجھا جاتا رہا۔ ہر چیز میں باقاعدگی، تناسب، تنظیم، پلاٹ کی چستی پر زور دیا گیا۔ جب یہ اندازہ ہوا کہ کائنات ایک ریاضی کا فارمولا نہیں ہے بلکہ وہ ایسی سڑک ہے جس پر کچھ بلب روشن ہیں۔ بلبوں کے نیچے اور کچھ دور تک روشنی ہے اور بیچ میں اندھیرا۔ اس لیے اب پلاٹ پر اتنا زور نہیں جتنا پہلے تھا۔ فاسٹر نے کہا تھا کہ پلاٹ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔ لیکن اب پلاٹ اور کردار نگاری دونوں کے متعلق ہمارا تصور بدل گیا ہے نفسیات کے علم اور لاشعور اور تحت شعور کے مطالعے نے کردار کے باطن کو روشن کر دیا ہے۔ کچھ عرصے پہلے تک ہم آئس برگ کا اندازہ سمندر کی سطح سے اوپر برف دیکھ کر لگاتے تھے۔ اب اندازہ ہو گیا ہے کہ اس کا تین چوتھائی حصہ سمندر کے نیچے ہے۔ یہی حال انسانی فطرت کا ہے جو صرف خارجی حالات کی مدد سے سمجھ میں نہیں آسکتی۔ اس کے لیے انسان کی پوری تاریخ اور ذہن کی ساری بھول بھلیاں میں جھانکنا پڑتا ہے۔ شعور کی رَو کے علم نے ناول کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا۔ جیمس جوائس کے یولیسس کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں ڈبلن کا ماحول بھی ہے شعور کی رو بھی۔ پورب کے ذہنی سرمائے سے استفادہ بھی اور ان سب چیزوں کو اساطیر کی مدد سے گہری خصوصیت عطا کرتے اور آج کے انسان کو ابدی مسائل کی جستجو میں سرگرم دکھانے کی ایک کامیاب کوشش بھی۔ ناول کا بڑا سرمایہ حقیقت نگاری (Realism) کے

ذیل میں آتا ہے مگر اس کے ارتقا میں علامتی اظہار کی بھی اہمیت مسلّم ہے۔ علامتی ناول، حقیقت پسند ناول کے بعد وجود میں آیا۔ مگر اس کا رشتہ فطرت کے ایک ناقابلِ انکار قانون کی بنا پر رومان سے مل جاتا ہے۔ یہ رشتہ جدید ادب کے دوسرے شعبوں میں بھی واضح ہے جہاں تخیل کی اہمیت ہے۔ جدید ناول میں جوائیس، پروست، فاکنر، مان، کافکا کا نرڈیر کی جو اہمیت ہے اس سے کون کافر انکار کر سکتا ہے۔ ان کے فن میں علامت اور اشارے کی جو مرکزیت ہے وہ ظاہر ہے علامت کسی غیر مرئی شے کی نشانی ہے علامت سازی انسان کی فطرت ہے۔ یہ اس دور کا ہی تجربہ نہیں ہے۔ وہائیٹ ہیڈ علامت پرستی یا اشاریت کو Perception کا طریقہ سمجھتا ہے جس کی وجہ سے غلطی بھی ہو سکتی ہے۔ کیسی رر (Cassirer) کہتا ہے کہ آدمی ایک علامتی جانور ہے جس کی زبانیں، اساطیر، مذاہب، سائنس اور آرٹ سب علامتی فارم ہیں جن کے ذریعے سے وہ اپنی اصلیت کو پروجیکٹ کرتا ہے اور اسے سمجھتا ہے۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ ان شکلوں کے علاوہ جو اصلیت ہے وہ مد فاضل ہے۔ ایک بنیادی مفہوم میں علامت پسندی ہر دور کی خصوصیت رہی ہے۔ ہاں اس دور میں علامت کا استعمال شعوری اور بالارادہ ہو گیا ہے اس لیے علامتی ناول اور افسانے کو یہ کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ترشے ترشائے واضح، متناسب، صاف ستھرے، روز روشن کی طرح عیاں فن کو دھندلا، طلسمی، خواب آلود اور ہر شے کو کچھ اور بنا دیتی ہے۔ ہاں اس کے باوجود ناول کی اصلی اور بڑی روایت یعنی حقیقت پسندی ختم نہ ہو گی۔ بلکہ

علامت پسندی کے روش بدوش جاری رہے گی۔ اسے اس قسم کی لامعنویت کو بھی اپنانا ہوگا جو theatre of the Absurd میں ملتی ہے اور جس کی وجہ سے "گودو کے انتظار میں" کچھ حقیر انسان ایک فنی عظمت اور معنویت پیدا کر لیتے ہیں۔

ناول چونکہ ہمارے یہاں مغرب سے آیا ہے، اس لیے ناول کے ارتقا کی کہانی ہمارے یہاں بھی اسی طرح دہرائی جا رہی ہے' اور دہرائی جاتی رہے گی۔ ناول کے عالمی مزاج اور کردار کو بیرونی شے کہہ کر رد نہیں کیا جا سکتا۔ جس طرح یہ کہہ کر کہ ہماری آبادی کا بڑا حصہ دیہات میں رہتا ہے شہروں کی طرف میلان سے آنکھیں بند نہیں کی جا سکتیں' ابھی حال میں ۱۹۷۱ء کی مردم شماری کے جو اعداد و شمار شایع ہوئے ہیں ان سے نہ صرف شہروں کی طرف تیزی سے بڑھنے کی رفتار کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ مغرب کے صنعتی ملکوں کی طرح بڑے شہروں کے اور بڑے ہونے کا میلان بھی ہے۔ اس لیے اردو کا ناول موجودہ دور کی پُرپیچ ہنگامہ خیز اپنے سے بیزار اور دنیا سے نالاں' شہری زندگی سے اور اس کی نت نئی تعبیروں اور تفسیروں سے کس طرح دامن بچا سکتی ہے۔ آزادی کے بعد ہمارے یہاں ناول پر توجہ زیادہ ہوئی ہے مگر ابھی قرار واقعی توجہ نہیں ہوئی۔ کچھ تو اس کی وجہ یہ ہے کہ جس طرح ایجاز و اختصار کی عادت غزل میں زیادہ ظاہر ہوئی اور نظم کی تعمیر کی طرف اتنی توجہ بعد میں ہوئی' اسی طرح نثر میں مختصر افسانے نے اپنی طرف زیادہ توجہ مبذول کر لی اور چاند تاروں کی روشنی کے بجائے شہاب ثاقب کی چمک زیادہ پُرکشش

نظر آتی۔ دوسرے ہمارے یہاں متوسط طبقہ دیر میں اُبھرا اور اسی لیے
بنگالی اور مراٹھی اور دوسری زبانوں میں ناول کا سرمایہ شاید زیادہ
وسیع ہے۔ تیسرے حقیقت پسندی جو کسی سیاسی یا مذہبی شکنجے کی
پابند نہیں، ہمارے یہاں عام نہیں ہو سکی۔ ہماری تنقید میں بھی نظم
سے زیادہ نظریے پر زور رہا۔ اور بجائے بار بار دیکھنے کے ایک نظر
دیکھنے کو کافی سمجھا گیا۔ ایک لمحے کی مصوری، ایک کیفیت کی عکاسی، ایک
کردار کی مرقع کشی، بہر حال لمحوں کی برق کیفیات کے زیر و بم اور
کرداروں کے نگار خانے سے آسان ہے۔ میں یہ تسلیم کرنے کو
تیار نہیں ہوں کہ افسانہ اعلیٰ ادب نہیں ہے۔ موپاساں، چیخوف
ہنری، مینسفلڈ اور خود ہمارے یہاں پریم چند، منٹو، بیدی، عصمت،
کرشن چندر، قرۃ العین حیدر اور اس دور کے بہت سے افسانہ نگاروں
کے قابل قدر کارناموں سے کیسے انکار ممکن ہے۔ لیکن یہ ضرور کہوں گا
کہ جس طرح غزل کی روایت کو تسلیم کرتے ہوئے اور غزل کے ہر
دور میں بدلتے ہوئے رنگ کو مانتے ہوئے، میرے نزدیک اردو
شاعری کا مستقبل غزل سے نہیں نظم سے وابستہ ہے۔ اسی طرح
افسانے کی گہرائی اور تاثیر اور اس کی نشتریت کو تسلیم کرتے ہوئے
اردو فکشن کا مستقبل اس کے ناول سے جانچا جائے گا۔ اس کے ساتھ
یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ آج ہمارا افسانہ جس منزل میں ہے ہماری
ناول وہاں تک نہیں پہنچی۔ ہماری ناول ابھی حقیقت پسندی کی معراج
کو نہیں پا سکی۔ اور افسانے میں علامتی اور تجریدی اظہار کو کامیابی
سے برتا جانے لگا ہے۔ افسانوں کی ترقی اور مقبولیت میں رسالوں کا

بڑا ہاتھ ہے۔ ناول کو یہ سہولت میسر نہیں اور بالاقساط ناول اب اٹھارویں اور انیسویں صدی کی طرح پڑھنے والوں میں مقبول نہیں ہوتے۔ ناول کی کمی کا ایک سبب خالص اقتصادی بھی ہے۔ ناول لکھنے کے لیے فن کار کو پورا وقت چاہیے۔ افسانہ اس سے اتنا مطالبہ نہیں کرتا۔ اگر ہمارے بعض افسانہ نگاروں کو اپنے فن کی طرف توجہ کرنے کے لیے کچھ معاشی آسودگی نصیب ہوتی اور وہ اپنے فن پر زیادہ توجہ صرف کرتے تو انھیں افسانہ نگاروں میں سے کچھ لوگ اچھے ناول بھی لکھتے۔ اردو میں سستے ادب کی مانگ کافی ہے' اچھے صحت مند اور سنجیدہ ادب کو پڑھنے والوں کا حلقہ بہت مختصر ہے۔ حلقہ مختصر تو ہر زبان میں ہوتا ہے مگر ہمارے یہاں جتنا مختصر ہے اتنا شاید کہیں نہیں ہوگا۔ پھر اس مختصر حلقے کو ہمارے نقادوں نے اور محدود کر دیا ہے جو طرفداری کے زیادہ مرتکب ہوتے ہیں سخن فہمی کے پھیر میں نہیں پڑتے۔ ہماری تنقید میں نظریے کی آمریت بہت زیادہ ہے۔ مارکس کے ماننے والے فرائڈ کو مشکل سے ماننے پر تیار ہوتے ہیں۔ وہ تو وجودیت کے روز افزوں اثر کو بھی تسلیم نہیں کرتے۔ زندگی کی فن میں بھی حقایق سے آنکھیں چرانا خطرناک ہے۔ مثال کے طور پر بیدی کی عظمت کا اعتراف ہوا ہے مگر کما حقہ اعتراف نہیں ہوا اور منٹو جس پائے کا فن کار ہے اس کی طرف اس کے بعض موضوعات سے شغف کی وجہ سے بیشتر نقادوں کا دھیان ہی نہیں گیا۔ 'آگ کا دریا' پر پاکستان میں لے دے ہوئی تھی۔ سیتا ہرن کے مسودے کو ہندوستان کے ایک ناشر چھاپنے پر آمادہ نہیں ہوئے۔ ہمارے یہاں گو تقریر و تحریر کی آزادی ہے مگر فن کار

کہ ابھی تک اپنی روح کو پکار سنانے کی وہ آزادی نہیں جو ہونی چاہیے۔ فن کار جب ہر ایک کو سر خم کرتے ہوئے دیکھتا ہے تو اپنی کلاہ کج کر لیتا ہے۔ اقرار کے شور میں اسے انکار کا سُر بلند کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جب کوئی عمارت فرسودہ ہو جاتی ہے تو وہ نئی تعمیر کے لیے اسے گرا دیتا ہے۔ تخریب کے ہنگامے میں وہ تعمیر پر اصرار کرتا ہے وہ پاسترناک کی طرح انقلاب کے جلوس کا شکوہ بھی دکھاتا ہے اور اس میں کچھ کچلی ہوئی روح کے زخم بھی۔ وہ کافکا بھی ہے اور کامیو بھی۔ بریخت بھی ہے اور بیکٹ بھی۔

آندرے ژید کا ایک کردار کہتا ہے:۔

I should like a novel which should be at the sametime as true und as far from reality as particular and at the same time as general, as human ana fictitious as Athalie or Tortuffe or Cini:

"And — the subject of this novel?

"It hasnt got one," answered Edouard brusquely.

and Perhaps that's the most astonishing thnig about it. my novel hasnt got a subject. yes I know it, Sounds stupid. let's say if you prefer it, it hasn't

got one subject ——— "a slice of life"
the naturalist school said "the great defect
of that school is that it always cuts its
slice in the same direction in time
lengthwise, why not in breadth? or in
depth? As for me I should like not to
cut at all. Please understand I should
like to put every thing into my novel I
don't want any cut of these scissors to
cut its substance at one point
rather than at another, for more than
a year now that I have been working
at it nothing happens to me that I don't
put into it - everything I see, everyth-
ing I know, everything that other
people's lives and my own teach me

سوال یہ ہے کہ کیا اردو فکشن اس بلندی پر پہنچ گیا ہے؟

پریم چند اور ہم

میں پریم چند سے ایک ہی بار ملا ہوں۔ ۱۹۳۰ میں علی گڑھ میں ایک کانفرنس تھی۔ ان سے تعارف سید اشفاق حسین نے کرایا تھا جو اس وقت علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ تاریخ میں لکچرر تھے اور بعد میں وزارت تعلیم کے جوائنٹ سکریٹری ہوئے۔ پریم چند درمیانے قد کے دبلے پتلے آدمی تھے۔ اس وقت وہ شیروانی اور دھوتی میں ملبوس تھے۔ بڑے خلوص سے ملے۔ سومنک باقد کے دن پر مدعوئین کی چائے تھی۔ وہیں یہ ملاقات ہوئی تھی۔ بہت سے لوگ تھے جن سے اشفاق صاحب منشی جی کا تعارف کرا رہے تھے۔ ان سے باتیں تو دو چار منٹ کی ہی ہوئیں مگر میرے اوپر ان کی شفیق، ملنسار، با اخلاق، ہنس مکھ شخصیت کا اچھا اثر ہوا۔ ان کے افسانوں، ناولوں میں ان کی جو تصویر بنی میں نے انھیں اسی تصور کے مطابق پایا۔

پریم چند کی زندگی محنت، مشقت، جد و جہد، استقلال اور لگن کی داستان ہے۔ انھیں بجا طور پر قلم کا مزدور اور قلم کا سپاہی کہا گیا ہے۔ انھوں نے شروع سے اپنے لئے جو راستہ چن لیا تھا اس پر آخر تک گامزن رہے۔ ادبی شہرت کی وہ بجا طور پر تمنا کرتے تھے مگر انھیں پیسے کی ہوس کبھی نہیں رہی۔ انھوں نے اپنے ایک خط میں لکھا بھی ہے کہ میں کسی دولت مند شخص کی عظمت سے متاثر نہیں ہو سکتا۔ بنارسی داس چترویدی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: "میری تمنائیں بہت محدود ہیں۔ اس وقت سب سے بڑی آرزو یہی ہے کہ ہم اپنی جنگ آزادی میں کامیاب ہوں۔ میں دولت اور شہرت کا خواہش مند نہیں ہوں۔ کھانے کو مل جاتا ہے۔ موٹر اور بنگلے کی مجھ کو ہوس نہیں۔ ہاں یہ ضرور چاہتا ہوں کہ دو چار بلند پایہ کتابیں لکھوں لیکن ان کا مقصد بھی حصول آزادی ہی ہے۔ میں آرام سے بیٹھنا نہیں چاہتا۔ میں ادب اور آزادی وطن کے لئے کچھ نہ کچھ کرتے رہنا چاہتا ہوں۔"

آزادی وطن کے لئے پریم چند نے عملی کام بہت کم کیا۔ ہاں کچھ جلسوں میں شریک ہوئے تھے۔

دیا نرائن نگم کے نام ایک خط میں لکھا ہے "ادبی کام بھی خدمت کا ایک ذریعہ ہے" انھوں نے نہ صرف اپنے افسانوں اور ناولوں کے ذریعے بلکہ اپنے مضامین، اداریوں اور خطوط کے ذریعے بھی آزادی کی تحریک کو تقویت پہنچائی اور وہ اس پر بجا طور پر قانع تھے۔ انھوں نے ترک موالات تحریک سے متاثر ہو کر سرکاری نوکری چھوڑ دی تھی۔ انھوں نے شروع ہی سے اپنا جوہر دریافت کر لیا تھا اور پھر انھوں نے یہ پٹری نہیں بدلی۔ فلم میں وہ عارضی طور پر آئے تھے کہ اس طرح انھیں کچھ مالی پریشانیوں سے نجات مل سکے اور شاید وہ فلم کے میڈیم کے ذریعے بھی اپنے خیالات کا اظہار کر سکیں۔ مگر جلد ہی ان پر واضح ہو گیا کہ فلم ایک انڈسٹری بن چکی ہے جس کا مقصد آرٹ کی خدمت نہیں بلکہ پبلک کے مذاق کو دیکھ کر روپیہ کمانا ہے اور لوگوں کے مقدس جذبات کو کاروباری مقاصد کے لئے استعمال کرنا ہے۔ ایک اور جگہ انھوں نے لکھا ہے:

> "میری زندگی ایک صاف سپاٹ میدان ہے جس میں کہیں کہیں گڑھے تو ملیں گے لیکن اس میں کوئی ٹیلے، پہاڑیاں، گھنے جنگل، گہری وادیاں یا کھنڈر نہیں ملیں گے۔"

انھیں اپنی بیوی پسند نہیں تھی۔ شادی انھوں نے اپنی مرضی سے نہیں کی تھی بلکہ ان کے باپ نے کر دی تھی۔ ان کی ایک لغزش کی طرف قمر رئیس نے ان کی دوسری بیوی شیو رانی دیوی کے حوالے سے اشارہ کیا ہے۔ انھوں نے مرنے سے کچھ پہلے شیو رانی دیوی سے اس کا اعتراف کیا تھا کہ دوسری شادی سے پہلے ان کا سمبندھ ایک استری سے ہو چکا تھا جو شادی کے بعد بھی رہا۔ اس کے باوجود وہ دریافت کرنے پر یہی کہتے تھے کہ میری زندگی میں کوئی رومان نہیں۔ فراق سے بھی انھوں نے اسی طرح کی بات کہی تھی۔ اس ایک تعلق کے علاوہ پریم چند کی زندگی واقعی ایک صاف اور سپاٹ میدان ہے جس میں ایک گڑھا ضرور ہے مگر نہ گھنے جنگل، نہ پراسرار وادیاں، نہ کھنڈر ہی ہیں۔ پرکاش چندر گپت کو وہ ٹیگور کے مقابلے میں زیادہ ارضی مخلوق نظر آئے۔ ان پر ٹیگور کا اثر ضرور ہے مگر انھوں نے ٹیگور سے زیادہ نئے دور کا خیر مقدم کیا۔ ادھر کچھ حلقوں میں ان کو اردو کے بجائے ہندی کا ادیب قرار دینے کی کوشش ملتی ہے۔ اور ان کے بعض نقادوں سے ان کے یہاں فرقہ پرستی کی نشاندہی بھی کی گئی ہے مگر میرے نزدیک یہ پریم چند سے انصاف نہیں ہے۔ پریم چند بے شک دیا نرائن نگم کو ہندو اخبار نکالنے کی طرف مائل کرتے ہیں، وہ آریہ سماجی تحریک سے بھی متاثر تھے مگر انھوں نے شدھی کی مخالفت کی تھی۔ انھوں نے قدیم ہندوستان اور اس کی سنسکرتی اور سبھیتا کے بھی گن گائے ہیں مگر پریم چند کی پوری زندگی اور سارے کارنامے پر نظر ڈالی جائے تو وہ مجھے صرف ہندی کے ادیب نہیں دکھائی دیتے اور نہ محض ایک فرقے کے جذبات

کے ترجمان۔ وہ اردو اور ہندی دونوں کے ادیب ہیں۔ انھوں نے اپنی ادبی زندگی کی ابتدا اردو سے کی اور ۱۹۱۵ تک پہلے اردو میں لکھا۔ دیا نرائن نگم کو ۱۹۱۰ء میں لکھا تھا کہ ہندو پرچہ نکلنے والا ہو تو ہندی میں لکھنے کی عادت ڈالوں۔ مالی مفاد دراصل انھیں ہندی کی طرف لے گیا کیوں کہ ہندی میں افسانوں اور ناولوں کا معاوضہ زیادہ ملتا تھا اور کتابوں کی اشاعت بھی ہندی میں زیادہ تھی۔ جعفر رضا نے لکھا ہے کہ ان کے ۱۳۲ افسانے پہلے اردو میں، ۹۲ پہلے ہندی میں اور بعد میں اردو میں شائع ہوئے۔ یہ ضرور ہے کہ بعد میں انھوں نے ہندی پر ساری توجہ صرف کر دی مگر اردو میں لکھا بھی اور دوسروں سے ترجمہ بھی کرایا گو اس پر نظر ثانی ضرور کی۔ وہ گرچہ ہندوستان کی سب زبانوں کے لیے دیوناگری رسم خط پر زور دیتے تھے مگر ہندوستانی زبان کے پرجوش علم بردار تھے اور اردو اور ہندی کے ادیبوں کو ایک دوسرے کے قریب لانے کی کوشش کرتے رہے۔ قدیم ہندوستانی تہذیب کے گن گانے سے یا راجپوتوں کی بہادری کی داستانیں بیان کرنے سے یا آریہ سماجی تحریک سے متاثر ہونے کی وجہ سے پریم چند متعصب یا تنگ نظر نہیں ٹھہرتے جس طرح شبلی یا اقبال مشاہیر اسلام کی عظمت کے ترانے گانے کی وجہ سے مورد الزام نہیں قرار دیے جا سکتے۔ پریم چند سے امتیاز علی تاج سے خاصے گہرے مراسم تھے۔ ان کے نام ان کے خطوط کی تعداد بھی خاصی ہے۔ انھوں نے ان خطوط میں اردو کی خوبصورتی اور روح کی تعریف کی ہے۔ وہ ادب میں قنوطیت کو ناپسند کرتے تھے اس وجہ سے ٹیگور کی شاعری سے بھی زیادہ قائل نہ تھے۔ وہ مردانہ لہجے کے دلدادہ تھے جو انھیں ٹیگور کی شاعری میں کم نظر آتا تھا۔ وہ ادب میں تخیل کے قائل تھے مگر انداز بیان سادہ پسند کرتے تھے۔ اردو میں ادب لطیف کے دور کی نثر انھیں پسند نہ تھی۔ نقاد، آگرہ کے اسلوب پر اعتراض کرتے ہوئے انھوں نے تاج کے نام ایک خط میں لکھا تھا کہ "سادگی اور نیچرل پن کو چھوڑ کر خواہ مخواہ شوکت بیان پیدا کرنے کی کوشش غلط ہے۔" ان کا ایک بڑے مزے کا خط دیا نرائن نگم کے نام ہے جس میں زمانہ کے ایک پورے نمبر کو حسرت کی شاعری پر تبصرے کے لیے وقف کرنے پر انھوں نے اعتراض کیا ہے۔ اس قسم کی شاعری پر اعتراضات میں روزمرہ زندگی کے پہلو معدوم ہوتے ہیں کہ ان کا تعلق جوانی سے زیادہ تلخ ہے۔ اردو کے شاعروں کے متعلق ایک دلچسپ و معنی خیز رائے بنارسی داس چترویدی کے نام ایک خط میں ملتی ہے۔ اردو کے شاعروں کا نظریہ فلسفہ نہ حقیقت پسندانہ اور رجائیت پر مبنی ہے۔ ان کے نصف درجن شاعر مسلم قوم کو اخوت، مساوات اور جمہوریت کے اصولوں کے سانچے میں ڈھال رہے ہیں۔ مسلمان شاعر کمیونسٹ ہے۔ اقبال تک (۱۹۳۵ء) یہ رائے غالب، اقبال اور جوش کا کلام پڑھ کر قائم کی گئی ہے اور پریم چند کی قوت نقد سے زیادہ ان کی

جذباتیت کو ظاہر کرتی ہے مگر ان کو اور ان کے نقطۂ نظر کو سمجھنے کے لئے بہرحال مفید ہے۔ انھیں سندی شاعروں کی یاس پسندی پر وہی اعتراض ہے جو اقبال کو تھا۔ پریم چند کے فن کو سمجھنے کے لئے ان کی تحریروں سے حسب ذیل اقتباسات مفید ہوں گے:

(۱) "میرے قصے کسی نہ کسی مشاہدے یا تجربے پر مبنی ہوتے ہیں۔ اس میں میں ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہوں مگر محض واقعے کے اظہار کے لئے میں کہانیاں نہیں لکھتا۔ میں اس میں کسی فلسفیانہ یا جذباتی حقیقت کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ جب تک اس قسم کی کوئی بنیاد نہیں ملتی میرا قلم ہی نہیں اٹھتا۔"

(ایڈیٹر نیرنگ خیال کے نام خط)

(۲) "میں چاہتا ہوں کہ کہانی کا پلاٹ ہم کو زندگی سے لے جائے اور وہ زندگی کے مسائل کا حل بھی پیش کرے۔" (وِنود شنکر دیاس کے نام خط)

(۳) "کسی نے ابھی تک سماج کے کسی وشیش رنگ روپ سے اد تعین نہیں کی۔ آگرے کیا مگر بہک گئے۔ میں نے کرسک سماج کو لیا۔ مگر ابھی تک کتنے ہی ایسے سماج پڑے ہیں جن پر روشنی ڈالنے کی ضرورت ہے۔ سادھوؤں کے سماج کو کسی نے اسپرش تک نہیں کیا۔ ہمارے یہاں جگن کی پردھ نتا ہے انوکیوتی کی نہیں۔"

(بنارسی داس چترویدی کے نام خط ۱۹۳۰ء)

(۴) "میں سماجک سدھار میں یقین رکھتا ہوں۔ ہمارا مقصد رائے عامہ کو بیدار کرنا ہونا چاہئے۔ انقلاب سنجیدہ طریقوں کی ناکامی کی دلیل ہوتا ہے۔ کوئی سماجک سدھار کا مطلب نہیں ہو سکتا اگر ہم انفرادی طور پر ترقی نہ کریں۔ میں اصلاح چاہتا ہوں تباہی نہیں۔ اگر مجھے کسی طرح پتہ چل جائے کہ تباہی کا نتیجہ ہمارے لئے اچھا ہوگا تو میں تباہی کی بھی مخالفت نہ کروں گا۔" (اندر ناتھ مدان کے نام خط)

پریم چند کے نزدیک افسانہ صرف منورنجن کے لئے نہیں اس میں سدھار کا پہلو ضروری ہے گو ذہن میں منورنجن کی انھوں نے گنجائش رکھی ہے۔ ایڈیٹر نیرنگ خیال کو لکھا ہے جب کوئی ایسا موقع آجاتا ہے جہاں ذرا طبیعت پر زور ڈال کر ادبی یا شاعرانہ کیفیت پیدا کی جا سکتی ہے تو اس موقع سے فائدہ اٹھانے کی ضرور کوشش کرتا ہوں۔ یہی کیفیت افسانے کی روح ہے۔ پرکاش چندر گپت نے پریم چند کے محبوب موضوعات کی ایک فہرست دی ہے۔ یہ کئی وجوہ سے بہت دلچسپ اور معنی خیز

سنتوں کی دین ہیں مگر ان سے آگے جا کر گاندھی جی کے آدرش کے مطابق اخلاقی اور روحانی قدروں پر ایک نیا سماج بنانا چاہتے تھے جو تخریب پر نہیں اصلاح پر، تشدد پر نہیں دل بدلنے پر اور برے آدمیوں میں چھپی ہوئی نیکی کو ابھارنے پر زور دے۔ مگر اقبال کی طرح تغیر اور تبدیلی کے لئے ذہنی طور پر تیار رہتے اور اقبال ہی کی طرح ادبی کام کو اپنا عمل سمجھتے تھے یعنی ان کے نزدیک ادب کا کام ذہنوں کو بدلنا ہے اور ادیب کے لئے خود تلوار اٹھانا ضروری نہیں ہے۔ پریم چند کے اس نقطۂ نظر پر بعض ترقی پسند نقادوں نے اعتراض بھی کیا ہے۔ ان کے نزدیک پریم چند کا نظریۂ اخلاق انھیں اپنے سفر میں آگے بڑھنے سے روکتا ہے۔ انھوں نے صنعت کاری اور سرمایہ دارانہ سماج کی تباہ کاریوں میں فرق نہ کر کے غلط مبحث کیا۔ انھوں نے دیہات کو آدرشی نقطۂ نظر سے دیکھا اور شہروں کی زندگی کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ وہ اپنی آدرش پرستی کی وجہ سے صرف سدھار اور ارتقا کے ذریعے سے اس معیاری سوسائٹی تک پہنچنا چاہتے تھے۔ جہاں ہر ایک کو یکساں مواقع میسر ہوں۔ وہ مغربی تعلیم سے خوش نہیں تھے۔ نگم کو ایک خط میں لکھا ہے کہ لڑکوں کو دیکھتا ہوں تو جی چاہتا ہے کہ یونیورسٹی میں نہ پڑھتے تو اچھا ہوتا۔ بدتمیزی، کج خلقی، مزاج میں حد درجہ رعونت، ناہمدردی، خود پسندی اور خودسری۔ یہ عام روش ہے۔ لڑکیوں میں بھی یہی نقائص نمایاں ہیں۔ قرائن بتلاتے ہیں کہ آنے والا زمانہ گرہستی کے لئے قاتل ہوگا۔" ان کی نظر میں عورت کو آدرش، ایثار، خدمت اور پاک دامنی کا عکس ہونا چاہئے: "ایثار، مسلسل خدمت، بلا شکوہ اور پاکدامنی شیو کی بیوی کے ہم پلہ جس پر کوئی انگلی نہ اٹھا سکتا ہو۔" ایک اور خط میں لکھا ہے: "شادی دراصل سمجھوتے اور سپردگی کا ہی دوسرا نام ہے۔ اگر جوڑا خوش رہنا چاہے تو اسے ایک دوسرے کی بات ماننی ہی ہوگی۔ جوڑے میں سے ایک کو چاہے وہ مرد ہو یا عورت جھکنا ضروری ہے۔ میں یہ نہیں مانتا کہ تمام قصور مردوں کا ہی ہے۔ ایسی مثالیں ملتی ہیں جہاں عورتیں بہت عجیب شکایات کی بنا پر جھگڑے پیدا کر دیتی ہیں۔ جب ہمیں یقین ہے کہ طلاق ہماری شادی سے متعلقہ تکلیفوں کا علاج نہیں تو سوسائٹی کے سر اسے کیوں منڈھا جاتا ہے۔ بے شک بعض حالتوں میں طلاق لازمی ہو جاتا ہے لیکن میری رائے میں یہ کہنا غلط ہوگا کہ کوئی مرد یا عورت نباہ نہیں کر سکتا۔

پریم چند کے ان خیالات پر غور کرنے سے پہلے یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ وہ آج سے سو سال پہلے پیدا ہوئے تھے اور انھوں نے آج سے چالیس سال پہلے انتقال کیا اور پھر یہ بات خود بخود واضح ہو جائے گی کہ وہ سیاسی غلامی اور سماجی پستی سے بیزار تھے۔ جب گوکھلے کا زور تھا تو وہ گرم دل

کے ساتھ تھے اور گاندھی جی کے عروج کے زمانے میں نہرو سے قربت محسوس کرتے تھے۔ مغرب کے اثر سے ان میں حقیقت پسندی کی لہر آئی مگر ان کی حقیقت پسندی عمر کے بڑے حصے میں آدرش حقیقت پسندی سے آگے نہ بڑھ سکی۔ اندر ناتھ مدان کا کہنا ہے: "میرے ہر ایک ناول میں ایک معیاری کیرکٹر ہوتا ہے جس میں انسانی صفات بھی ہوتی ہیں اور کمزوریاں بھی مگر ان کا معیاری ہونا ضروری ہے۔ پریم آشرم میں گیان شنکر اور رنگ بھومی میں سورداس ہے۔ اس طرح کایا کلپ میں چکردھر اور کرم بھومی میں امرکانت ہے۔"

پریم چند یہ مانتے تھے کہ انسانی فطرت نہ سیاہ ہوتی ہے نہ سفید۔ اس میں دونوں رنگوں کا امتزاج ہوتا ہے۔ مگر وہ نیکی کی بدی پر فتح، خیر کی شر پر جیت کو نمایاں کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ اپنی تصور پرستی اور جذباتیت کے باوجود وہ بہر حال اس دنیا اور اس کی حقیقت کی طرف توجہ دلانے کی وجہ سے بہت اہم ہیں جس کی طرف اس وقت تک توجہ نہیں ہوئی تھی۔ وہ اردو اور ہندی میں سماجی اور سیاسی ناول کے بانی اور اردو افسانے کے معمار اعظم ہیں۔ ناول اور افسانے دونوں کو انھوں نے بڑی بلندی، بڑی گہرائی، بڑی وسعت، بڑی رنگارنگی عطا کی اور اگرچہ آج کا ناول اور افسانہ دونوں پریم چند سے بہت آگے بڑھ گئے ہیں مگر اس کی وجہ سے ان کی اہمیت، ان کی حیثیت، ان کی قدر و قیمت کسی طرح کم نہیں ہوتی۔

پریم چند کو جو روایت ملی تھی وہ بڑی حد تک یا تو داستان کی تھی یا رومان کی یا تاریخی اور تمثیلی قصوں کی۔ انھیں جو نثر ملی تھی وہ شاعرانہ اسلوب کی بڑی حد تک حامل تھی۔ پریم چند سرشار سے متاثر ہوتے ہوئے ان سے زیادہ جدید نثر لکھتے ہیں وہ اس لحاظ سے نذیر احمد اور رسوا کی برادری کے ہیں۔ مذہب کے اثر سے انھوں نے شرر کی طرح عاشقانہ اور شاعرانہ مضامین نہیں لکھے نہ ادب لطیف کے طلسم ہوش ربا میں گرفتار ہوئے۔ انھوں نے شرر کے تاریخی ناولوں سے فائدہ ضرور اٹھایا مگر صرف کچھ افسانوں کی حد تک جن میں ازمنہ وسطیٰ یا ماضی قریب کے کچھ خاکے ملتے ہیں۔ ان کی نثر اور ان کے موضوعات دونوں جدید کہے جا سکتے ہیں۔ انھوں نے ہمارے فکشن میں کسان اور دیہات کی وہ دنیا پیش کی جس سے اردو ادب اس وقت تک بے اعتنائی برت رہا تھا۔ ایک طرح پر انھوں نے ہمیں اس وسیع، بلند، پست، کش مکش زیست میں مبتلا، چند قدروں کو سینے سے لگائے، دھرتی پر قدم جمائے مگر آسمان کی طرف تکتے ہوئے کسان سے آشنا کیا جو ہندوستان کی آبادی کا بڑا حصہ اور اس ملک میں سب سے زیادہ مظلوم اور پچھڑا ہوا حصہ تھا گو اس پر ملک کی پیداوار کا بڑی حد تک دار و مدار تھا۔ انھوں نے

ہمیں صرف ایک نئی دنیا ہی نہیں دی۔ اس دنیا میں چلتے پھرتے، روتے ہنستے، زندگی کے بوجھ سے دبے فریاد کرتے اور امیدیں باندھتے ہوئے بے شمار کردار دیے جو ہماری جانی پہچانی شہری آبادی سے کسی طرح کم نہیں بلکہ کچھ ایسی انسانی دولت رکھتے ہیں جس سے شہری زندگی بڑی حد تک محروم ہو چکی ہے۔

اس لئے پریم چند کے ساتھ انصاف کا تقاضا یہ ہے کہ ان کے کارنامے کو ان کے دور کے تناظر میں دیکھا جائے۔ آج کے معیاروں کی بات اپنی جگہ اہم ہے اور نظر انداز نہیں کی جا سکتی مگر پریم چند کے دور کی ساری فکری اور فنی خصوصیات، اس کی خوبیوں اور خامیوں، اس کی جدوجہد، اس کے آدرش اور اس کے خواب بہرحال ملحوظ رکھنے ہوں گے۔ یہ دیکھنا ہوگا کہ انھوں نے افسانے کو طفولیت سے نکال کر زندگی تک پہنچایا اور بلوغ کی بھی اس میں جھلک دکھائی دی اور انھوں نے ناول کے تخیل کے سلسلے میں کس قدر اضافہ کیا۔ یہ ایک الگ بحث ہے کہ پریم چند افسانہ نگار ٹھہرتے تھے یا ناول نگار۔ میری ذاتی رائے یہ ہے کہ ان کے ناول خاصے بلند ہوتے ہوئے ان کے افسانوں کی بلندی کو نہیں پہنچتے مگر بہرحال دونوں کا سرمایہ وقیع ہے۔ پریم چند کے افسانے اس لئے ان کے ناولوں سے بلند ہیں کہ ہمارے یہاں نثر میں مسلسل پرواز، پیہم جدت، شخصیت کے پست و بلند، شعور کی شدت اور جامعیت کے بجائے نثر کی وضاحت، استدلال، شرائے نظار، تخیل کی چمک دمک کے جوئے تجربے کی چاندنی اور اس کی بصیرت کے لئے فضا سازگار نہ ہو پائی تھی۔ ہاں عشق کی وہ ایک جست خیال کی وہ اڑان، فن کی وہ مینا کاری غزل کی روایت کی وجہ سے موجود تھی جو افسانے میں اپنے جوہر دکھا سکتی تھی۔ پریم چند کو عظیم افسانہ نگار کہا جا سکتا ہے مگر وہ عظیم ناول نگار نہیں کہے جا سکتے ہاں وہ ایک اچھے اور قابل قدر ناول نگار ضرور کہے جا سکتے ہیں۔

ناول اور افسانہ دونوں ہمارے یہاں مغرب سے آئے ہیں۔ نرمل ورما ہندی کے مشہور افسانہ نگار نے کہیں کہا ہے کہ ہندی والوں نے مغرب کی تقلید میں ناول کی طرف توجہ کی مگر ان سے غلطی ہوئی۔ ناول ہمارا میڈیم نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔ میں اس ہمارے اور تمھارے کی تقسیم کو نہیں سمجھتا ہوں۔ اصلیت یہ ہے کہ ادب میں مختلف میلان مختلف دوروں میں پروان چڑھتے ہیں۔ رومان پہلے آیا حقیقت نگاری بعد میں اور اس حقیقت نگاری میں بھی آدرشی حقیقت نگاری، نیچرلزم اور سماجی حقیقت نگاری کے مزید رنگ ابھرے۔ یہ کہنا حقائق سے انکار کرنا ہوگا کہ حقیقت نگاری کے اس رجحان نے جو مغرب سے آیا تھا ادب کو کچھ نہیں دیا یا اس نے ادب کو نقصان پہنچایا۔ دراصل میں

مغرب کی تقلید اور جدیدیت (WESTERNIZATION AND MODERNIZATION) میں
فرق کرنا چاہیے۔ ہندوستانی فکشن کا مغربی فکشن سے متاثر ہونا اور ایک حد تک ابتدائی دور میں
اس کی تقلید کرنا یقیناً صحت مند اور مفید رجحان تھا۔ فکشن کی ترقی دراصل اس متوسط طبقے سے
وابستہ ہے جسے اپنی اہمیت کا احساس ہونے لگے، جو اپنے اخلاق و عادات کو عزیز رکھتا ہو جس کے
پاس کچھ فرصت ہو مگر جس کا نقطۂ نظر کاروباری ہو جو اپنے سے نیچے طبقے کے بظاہر ناکارہ پن سے
اپنے کو مت زسمجھتا ہو۔ ہندوستان میں مغرب کے اثر سے یہ سب ہوا ہے مگر دیر میں ہوا اور
پریم چند کے زمانے میں اس کا آغاز ہی تھا اس لئے آزادی کے بعد اردو اور ہندی دونوں
میں ناول کو یقیناً ترقی ہوئی اور اس نے بہت جلد ان سب مدارج سے گزرنا سیکھ لیا جو مغرب
کی ادبی تاریخ کا حصہ ہیں۔ افسانے میں بھی یہی تاریخ دہرائی گئی۔ اس لئے پریم چند جب یہ کہتے
ہیں کہ میں چاہتا ہوں کہ کہانی کا پلاٹ زندگی سے لیا جائے اور وہ زندگی کے مسائل کا حل بھی
پیش کرے تو وہ زندگی کی عکاسی کے لحاظ سے جدید ہیں مگر حل تلاش کرنے کی کوشش کی
وجہ سے نسبتاً کم جدید مسائل کے انتخاب کی وجہ سے وہ یقیناً سعی تیز ہیں۔ حل کے سلسلے میں
نہیں مگر ان کی حل کی کوشش قابل ذکر ضرور ہے۔ خود ان کا حل بعض کی نظر میں گہرائی نہ رکھتا ہو
یا بعض کے نزدیک ادب کو حل کی تلاش کا ذریعہ بنانا ہی زیادتی ہے۔

ناول کا موضوع انسانی رشتے ہیں۔ ناول میں انفرادی تجربے کی بنیادی اہمیت ہے۔ تعمیم
کو شبہے کی نظر سے دیکھتی ہے اور انفرادی جذبے کے مواد سے اپنا تانا بانا تیار کرتی ہے اور پھر
اسی کے فکر کے لئے یہاں کبھی محض خیارت یا محض نظریہ ناول میں اہم نہیں ہے لیکن اگر ذہنی فضا ایسی
ہے کہ انفرادی تجربہ حقیقت سے ہمکنار نظر آتا ہے تو ناول فلسفیانہ یا نظریاتی بھی ہو سکتی ہے۔ پریم چند
کے یہاں انفرادی تجربے میں باوجود جذباتیت کے حقیقت کی جھلکیاں ملتی ہیں اس لئے میں ان کے
ناولوں کی قدر کرتا ہوں گو میرے نزدیک اپنی بعض مجبوریوں کی وجہ سے یا ایک قسم کی جھجک کی وجہ سے
وہ سمندر کے کنارے تو آ جاتے ہیں مگر سمندر میں کودنے سے ہچکچاتے ہیں۔ بازارِ حسن یا سیوا سدن
میں یہی کمی رہ گئی ہے پھر ان میں تنظیم کی بھی کمی ہے جو طولِ کلام سے باز رکھتی ہے۔ چوگانِ ہستی میں
بھرتی کا احساس جا بجا ہوتا ہے۔ یوں بھی مشرقی مزاج اس ضبط و نظم کا خوگر بہت دیر میں ہوا جو ادھر
اُدھر بھٹکنے یا فلسفہ چھانٹنے یا بے ضرورت کرداروں کا جنگل اگانے یا سڑک پر چلتے ہوئے راستے کے جلوؤں
سے دل بہلانے سے احتراز کرتا ہے۔ انھوں نے سورداس کا کردار ہمیں ضرور دیا ہے مگر اندھے کی

دشمنی کو قابو میں نہیں رکھا۔ میدانِ عمل میں گاندھی جی کے خیالات کی عکاسی کے ساتھ ایک باغیانہ رجحان بھی ہے اور گئودان میں زمینداروں اور صنعت کاروں دونوں کی خرابیوں پر کاری ضرب لگائی گئی ہے۔ ہوری کے علاوہ یہاں دھنیا، جھنیا، مہتہ اور مالتی اپنی طرف ضرور متوجہ کرتے ہیں۔ ہوری کو ایک عظیم کردار مانا گیا ہے مگر اس کے متعلق ممتاز حسین نے ایک دلچسپ بات یہ کہی ہے کہ ہوری پریم چند کے اخلاقیات کے نقطۂ نظر سے تو یقیناً عظیم ہے لیکن وہ منشی پریم چند کے انقلابیت کے نقطۂ نظر سے یا سماجی انقلاب کے نقطۂ نظر سے عظیم نہیں ہے مگر ممتاز حسین یہ بھول جاتے ہیں کہ فن کسی سیاسی نظریے کی صراطِ مستقیم پر نہیں چلتا اور کسی بڑے فن پارے میں زندگی اس تنظیم، دروبست، منطق اور ترسیمات کے ساتھ نہیں آتی جس طرح وہ کسی سیاسی یا فلسفیانہ نظریہ میں آتی ہے۔ میرے نزدیک پریم چند نے ایک نمائندہ کسان کی تصویر کھینچی ہے جو اپنے تضادات کے باوجود جاندار، روشن اور عظیم ہے۔

پریم چند نے ایک جگہ اپنے ناولوں میں رنگ بھومی کو بہترین کہا ہے۔ اپنے بہترین افسانوں میں انھوں نے بڑے گھر کی بیٹی، نمک کا داروغہ، صبح اکبر، ستیہ گرہ، پرائشچت، سوتیلی ماں کا ذکر کیا ہے۔ تعجب ہے کہ انھوں نے کفن، دو بیل، پوس کی رات اور نجات کو کیوں نظر انداز کر دیا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ خود فن کار کا اپنے فن کا بہترین نباض ہونا ضروری نہیں ہے اور یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ نقاد کسی فن پارے کے کسی ایک ہی پہلو کو دیکھے۔ مثلاً یہ نہیں کہا جا سکتا کہ دو بیل میں ہندو مسلمانوں کو علامتی طور پر پیش کیا گیا ہے لیکن ایسی تعبیر اور تفسیر کی گنجائش ضرور موجود ہے۔ کفن نہ صرف پریم چند کی افسانہ نگاری کے نقطۂ عروج کو ظاہر کرتا ہے بلکہ آنے والوں کے لئے ایک نشانِ راہ بھی ہے۔ یہاں پریم چند مادھو اور گھیسو کو جس روشن اور شفاف حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور جس طرح جذبات پر لگام دیتے ہیں اور صرف حقیقت سے سروکار رکھتے ہیں اس کے متعلق فلسفہ نہیں چھانٹتے۔ وہ بڑے دل گردے کا کام ہے جو ایک بڑا فن کار ہی انجام دے سکتا ہے۔ یہاں واقعی پریم چند نے زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھا ہے۔

یہ بات صحیح ہے کہ جو زندگی اور جان پریم چند کے کسانوں اور نچلے متوسط طبقے کے کرداروں میں نظر آتی ہے وہ ان کے اوپر کے درجے کے کرداروں میں نظر نہیں آتی۔ یہ بھی صحیح ہے کہ چند کو چھوڑ کر پریم چند کو مسلمان کرداروں کو سلیقے سے برتنا نہ آیا۔ اس کی ایک وجہ تو یہی ہو سکتی ہے کہ پریم چند جس چیز سے اچھی طرح واقف تھے، جس کا تجربہ رکھتے تھے، جسے دیکھ سکتے تھے اسے اچھی طرح بیان کر سکتے تھے اور اس کی دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ وہ جن چیزوں کو زیادہ اہمیت دیتے تھے انھیں پر اپنا زورِ قلم

صرف کرتے تھے۔ ممکن ہے کربلا کے ساتھ جس طرح اردوداں طبقے نے سلوک کیا اس کی وجہ سے غیر شعوری طور پر وہ اس معاملے میں محتاط ہو گئے ہوں گے مگر ہمیں کسی بھی فن کار سے یہ مطالبہ نہیں کرنا چاہیے کہ وہ کچھ اور کیوں نہیں کرتا۔ ہمیں تو یہی دیکھنا چاہیے کہ اس نے جو کچھ پیش کیا ہے وہ کیسا ہے اور اس سے ہمیں زندگی کے متعلق کیا بصیرت ملتی ہے۔

پریم چند نے نہ صرف اردو افسانہ اور ناول کو فصیح بنایا اور اس صنف میں قابل قدر اور اہم اور معنی خیز سرمایہ چھوڑا۔ انھوں نے ایک پورے اصلاحی اور سماجی دبستان کا باب کھول دیا۔ پریم چند سے متاثر ہو کر لکھنے والوں میں سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی کے علاوہ کرشن چندر، بیدی، حیات اللہ انصاری، رام لعل اور اس دور کے بہت سے افسانہ نگاروں کے نام آتے ہیں۔ اردو افسانے نے پریم چند کے بعد بڑی ترقی کی ہے اور جو زندگی کی قاش کو صرف ایک سمت سے کاٹنے کا قائل نہیں رہا اور نہ پلاٹ کی چستی اور قصے کی دلچسپی کا اس حد تک قائل نظر آتا ہے۔ مگر پریم چند کی عظمت اس کی وجہ سے ماند نہیں ہو سکتی۔ ان کی اہمیت اور معنویت کی دو وجہیں ہیں۔ اول تو پریم چند نے اردو نثر کو بیانیہ انداز سکھایا۔ ان کی نثر میں کہیں کہیں تشبیہات و استعارات یا شاعرانہ فقرے نظر آتے ہیں مگر نثر کا بنیادی ڈھانچہ چھوٹے چھوٹے ایک دوسرے سے مربوط واقعات کو آگے بڑھاتے ہوئے جملوں سے عبارت ہے۔ وہ منظر نگاری میں بھی بے جا وقت صرف نہیں کرتے۔ چند جملوں میں ایسی تصویر پیش کر دیتے ہیں کہ وہ منھ سے بولنے لگتی ہے۔ ان کے مکالموں میں ایک فطری انداز ہے۔ یہ مکالمے معلوم ہوتے ہیں مصنوعی اور کتابی اور گھڑے ہوئے نہیں معلوم ہوتے۔ ان میں بول چال کا لب لہجہ ملتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اگرچہ وہ کسانوں کی بولی پیش نہیں کرتے صرف ان کے الفاظ لے آتے ہیں مگر ایک طرح سے یہ حقیقت نگاری کی طرف ایک اہم قدم ضرور ہے جس سے آگے چل کر کچھ اور راہیں نکلیں۔ دوسری چیزوں کی طرح یہاں بھی پریم چند ابتدائی نقوش کی علمبرداری کرتے ہیں مگر انھیں کی وجہ سے آگے ترقی ممکن ہو سکی۔ ہوری کے بغیر بجوکا بھی ممکن نہ تھا۔ بجوکا میں بھی پریم چند کا خون جگر شامل ہے۔ پریم چند کی نثر کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ وہ چند چھوٹے چھوٹے جملوں میں خیال انگیز باتیں کہہ جاتے ہیں جو ذہن پر ایک گہرا نقش چھوڑتی ہیں۔ چڑیاں آسمان پر رہتی ہیں مگر کھوجن کے لیے انھیں زمین پر آنا پڑتا ہے اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس کہتا ہے:

"میں زندہ انسان ہوں اور جب تک میرے بس میں ہے میرا ارادہ زندہ انسان رہنے کا ہے اس لیے میں ایک ناول نگار ہوں اور چونکہ میں ناولسٹ ہوں اس لیے

میں اپنے آپ کو کسی سنت، کسی سائنٹسٹ، کسی فلسفی، کسی شاعر سے برتر سمجھتا
ہوں جو زندہ انسان کے مختلف حصوں کے بڑے ماہر مگر پورے انسان تک نہیں پہنچے۔"

ناول زندگی کی ایک روشن کتاب ہے۔ کتابیں زندگی نہیں یہ صرف ایتھر ہیں۔ ارتعاشات ہیں لیکن ناول ایک ایسا ارتعاش ہے جو پورے زندہ انسان کے اندر لرزش پیدا کر سکتا ہے۔ یہ ایک ایسی چیز ہے جو شاعری، فلسفے، سائنس یا کسی کتابی ارتعاش کے بس کی بات نہیں۔ پریم چند کبھی کبھار اپنے ناولوں اور افسانوں میں پورے زندہ انسان کے اندر لرزش پیدا کر سکتے ہیں۔ ہر جگہ نہیں مگر مستقل بلندی کس کے بس کی بات ہے اور اپنے دور اور ماحول سے یکسر کون بلند ہو سکتا ہے۔ پریم چند اس طرح اردو نثر کے معمار اعظم ہیں جس طرح اقبالؔ اردو نظم کے۔ دونوں دراصل جدیدیت کے پیش رو ہیں۔ دونوں کا اثر اردو ادب پر گہرا اور غیر فانی ہے۔ دونوں کے یہاں بہت کچھ مٹتا ہے۔ دونوں کے یہاں مقصدیت کبھی کبھی فن پر غالب آجاتی ہے۔ مگر دونوں کی عظمت مسلم ہے۔

بیدی کی افسانہ نگاری
"صرف ایک سگریٹ" کی روشنی میں

بیدی نے ایک اعتراف کے عنوان سے لکھا ہے:

> "پہلے میں بہت بے ضرر قسم کی کہانیاں لکھا کرتا تھا۔ نادر جن کا تعلق سطح محض سطح سے تھا۔ اب جب کہ میں نے تحت الشعور میں جانے کی کوشش کی ہے تو پہلے ہی نقادوں نے کہنا شروع کر دیا ہے کہ تم جنس پر لکھنے لگے ہو۔ میں جنس پر لکھتا ہوں باپ روز اریو تو ایک ذمہ داری کے ساتھ۔ ایسے ہی ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لئے نہیں!"

گویا بیدی نے اپنی افسانہ نگاری کے ارتقا میں دو مرحلوں کا ذکر کیا ہے۔ یک وہ جس میں سطح سے تعلق ہے دوسرا وہ جس میں انسان کے تحت الشعور میں جانے کی کوشش کی ہے۔ اگر بیدی کے اہم اور معنی خیز فسانوں کی ایک فہرست بنائی جائے تو اس میں بھولا، گرم کوٹ، گرہن، لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، لمبی لڑکی اور صرف ایک سگریٹ ضرور شامل ہوں گے۔ غالباً گرہن سے پہلے کی کہانیوں کو بیدی بے ضرر اور سطح سے تعلق رکھنے والی کہانیاں سمجھتے ہوں گے حالانکہ مجھے یہ دو کہانیاں اس لئے پسند ہیں کہ بھولا میں بیدی بچے کی نفسیات بیان کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں اور گرم کوٹ میں اس عورت کی، جو بیوی ہے اور ماں ہے۔ بیدی شروع سے اینٹ پر اینٹ پر رکھ کر افسانہ تعمیر کرتے ہیں۔ وہ اس طبقے کو لیتے ہیں جو نچلا متوسط طبقہ یا متوسط طبقہ کہا جا سکتا ہے اور جس سے وہ اچھی طرح واقف ہیں۔ ان کے یہاں شروع سے جذبات کی تیزی و تندی کے بجائے خیالات اور واقعات و تجربات کی ایک دھیمی لہر ملتی ہے جس کے پیچھے ایک گہرا فلسفیانہ احساس ہے مگر بیدی فلسفہ یا سیاست

نہیں بگھارتے۔ اس وجہ سے شاید منٹو نے کہا تھا کہ بیدی تم سوچتے بہت ہو چنانچہ پریم چند کی آدرشی حقیقت نگاری جو کرشن چندر کے یہاں ایک رومانی حقیقت نگاری نظر آتی ہے بیدی کے یہاں ایک ایسی حقیقت نگاری بن جاتی ہے جو اسطور اور دیومالا کے سایوں کی وجہ سے حقیقت سے کچھ بڑی اور پھیلی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

فلابیر نے کہا ہے کہ افسانہ نگار کو خدا کی طرح ہر جگہ موجود ہونے کے باوجود نظر نہیں آنا چاہئے۔ ہمارے افسانوں میں افسانہ نگار عام طور پر ہر جگہ نظر آتا ہے۔ منٹو بھی کہتے ہیں کہ آخری فقرہ منٹو لکھتا ہے۔ بیدی اپنے کرداروں کے سر پر سوار تو نہیں ہوتے مگر سائے کی طرح ساتھ ضرور رہتے ہیں۔ لیکن یہ سایہ اپنے لطیف شعوروں کی وجہ سے ناگوار نہیں ہوتا۔ ناول اور افسانے کا فن دراصل رومان کے فن سے مختلف ہے جیسا کہ نارتھ روپ فرای نے کہا ہے کہ ناول اور افسانے کا ہیرو دراصل ہیرو نہیں ہوتا وہ کچھ باتوں میں عام انسانوں سے بلند ہوتا ہے تو کچھ میں پست۔ منٹو، بیدی اور عصمت تینوں اس گر کو جانتے ہیں اگرچہ تینوں کا دائرۂ کار الگ الگ ہے۔ منٹو بظاہر پست انسانوں کی بلندی دکھاتے ہیں، عصمت متوسط طبقے کی عورتوں اور لڑکیوں کے چہرے کے نقاب نوچ پھینکتی ہیں اور بیدی گھر اور بازار کے شور، دیوی اور بیوی کے نازک مگر اہم فرق پر زور دیتے ہیں۔ تینوں حقیقت نگار ہیں، تینوں زندگی کی قاشیں صرف افقی رخ سے نہیں کاٹتے عمودی رخ سے بھی کاٹتے ہیں۔

بیدی کی زبان پر کچھ لوگوں نے اعتراض کیا ہے۔ یہ لوگ افسانے کی زبان اور شاعری کی زبان کا فرق نہیں جانتے۔ افسانے میں شعریت ہوتی ہے مگر افسانے کی زبان شاعرانہ نہیں ہونا چاہئے۔ یہ افسانے کے موضوع، موقع اور محل کے مطابق ہونا چاہئے اور اگر زبان اور بیان میں ہم آہنگی ہے تو اس سے ایک شعریت بھی پیدا ہو جاتی ہے لیکن یہ فارم کی شعریت ہے۔ انداز گل افشانی گفتار سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔

بیدی نے اپنے افسانے کو جھوٹ سچ کہا ہے۔ اعتراف گناہ میں کہتے ہیں کہ سچ سننے کی تاب کس میں ہے۔ باپ رو زار یو! نہیں میں سچ نہ بولوں یا سچ بولوں گا جو آپ کے سچ سے ارفع ہو یعنی اس میں جھوٹ کی حسین آمیزش ہو۔ اس سے ملتی جلتی بات کو ایک مغربی نقاد نے ۱۹۴۲ء میں اس طرح کہا تھا کہ بہت زیادہ قریب ہونا ایسا معلوم ہوتا ہے ادب میں بہت زیادہ دور ہونے کے مقابلے میں زیادہ مہلک ہے کیوں کہ تخلیق کار کے لئے یہ بہتر ہے کہ وہ تخیل سے کام لے بجائے اس کے کہ وہ جذبے سے مغلوب ہو جائے۔ تخیل سے کام لینے اور سچ میں ایک جھوٹ کی حسین آمیزش میں

زیادہ فرق نہیں ہے۔ صرف سچ خالص سونا ہے جس سے اچھا زیور نہیں بنایا جا سکتا۔ سونے میں کچھ میل ضروری ہے۔ اس سے اس میں وہ حسن پیدا ہوتا ہے جو فارم کا ہے، جو فن کا ہے اور جو نظر کا ہے۔ اور نظریے کا ہے۔

"صرف ایک سگریٹ" نہ صرف بیدی کے فن کی بہت اچھی نمایندگی کرتی ہے بلکہ بیدی کی بعض ایسی خصوصیات کو نمایاں کرتی ہے جن کی طرف عام طور پر پڑھنے والوں اور نقادوں کی نظر نہیں گئی۔ یہ ایک بوڑھے سنت رام کی کہانی ہے۔ اردو میں جوانوں خصوصاً جوان عورتوں کی نفسیات پر کہانیاں خاصی تعداد میں مل جائیں گی اور محبوبہ کے آرائش خم کاکل اور عاشق کے اندیشہ ہائے دور دراز کی داستان تو خاصی عام ہے لیکن گھریلو زندگی، اس کے اتار چڑھاؤ، عورت کا بیوی اور ماں کا روپ بچوں کی معصومیت اور اس معصومیت کے رمز و ایما اور پھر بوڑھوں کی نفسیات جب قویٰ مضمحل ہو جاتے ہیں مگر دل کچھ اور جوان ہوتا ہے، جب دنیا اس سے بیزار یا بے نیاز ہونے لگتی ہے مگر وہ اس سے کچھ لگاؤ محسوس کرتا ہے۔ جب اس کے عقاید، رشتوں اور معاملات کی مضبوط دیواروں میں رخنے پڑتے ہیں، جب وہ محبت چاہتا ہے اور اسے اجنبیت ملتی ہے، جب دیکھتے دیکھتے اس کے بنائے ہوئے قلعے، اس کی پناہ گاہیں اور اس کے رنگ محل کھنڈر ہونے لگتے ہیں کم ہی نظر آتے ہیں۔ پریم چند اور ترقی پسند تحریک کا یہ کارنامہ ہے کہ اس نے رومانی عشرت گاہوں اور چادر کے دریچوں کی جگہ عام صورت زندگی کے جبر کو اٹھانے والی اور اس میں اپنے لئے راستہ تلاش کرنے والی مخلوق کی بات کی کی ہے مگر پریم چند معلّم فن کار تھے اور ہے پر چاہیے کو ترجیح دیتے تھے لیکن ہے کی جھلک بھی انکے یہاں مل جاتی ہے۔ ترقی پسند تحریک میں حقیقت نگاری ایک فارمولے کے مطابق تھی۔ اسے سماجی انسان سے غرض تھی۔ فرد اور اس کی شخصیت کے پیچ و خم سے چنداں سروکار نہ تھا۔ پھر یہ افسانہ سماجی انسان کے ایک خاص پہلو یعنی سیاست سے زیادہ غرض رکھتا تھا۔ ادب میں سیاست کی بھی اتنی ہی گنجائش ہے جتنی فلسفے یا مذہب یا اخلاق کی۔ مگر ادب کا طریقۂ کار سوال کرنے، سوالیہ نشان بنانے، مسئلے پیش کرنے سے زیادہ سروکار رکھتا ہے، جواب یا حل سے کم اور سیاست یا مذہب کو حل کی فکر ہوتی ہے۔ فن کی مخصوص بصیرت آزاد ہوتی ہے۔ اسے کسی فلسفے یا نظریے میں مکمل طور پر مقید نہیں کیا جا سکتا۔ نیز فلسفے یا نظریے کا تبلیغی فن کی ادھوری نمایندگی کرتا ہے۔

بیدی کی حقیقت نگاری کو میں نفسیاتی حقیقت نگاری کہوں گا۔ اس میں عمل یا روداد کا حصہ زیادہ نہیں ہوتا لیکن ذہن میں بہت کچھ ہوتا رہتا ہے اور بیدی ہر عمل سے اس کے ذہنی اور نفسیاتی

پس منظر تک اور اس پس منظر سے پیش منظر تک سفر کرتے رہتے ہیں۔ ان کے افسانے منٹو کے افسانوں
کی طرح ترشے ہوئے نہیں ہوتے نہ کرشن چندر کے افسانوں کی طرح صاف شفاف۔ ان میں کہانی،
کردار، ان کا عمل اور ردِ عمل کہانی نگار کے تبصرے سب اس طرح مل جاتے ہیں کہ روشنی اور دھندلکے
دونوں کا بیک وقت احساس ہوتا جس طرح پو پھٹنے وقت یا شام کی بڑھتی ہوئی تاریکی میں ہوتا ہے۔
منٹو نے کہا تھا کہ افسانہ خود اس سے اپنے آپ کو لکھواتا ہے وہ صرف آخری فقرہ لکھتا ہے بیدی
برابر اپنی تحریر کو انڈر لائن کرتے جاتے ہیں مگر انھیں اس ہنر میں اتنی مہارت حاصل ہے کہ
ان کے یہ خط کشیدہ فقرے روداد یا کہانی کے دائرے کو پھیلاتے اور اسے ایک نیا بعد یا DIMEN-
SION عطا کرتے ہیں۔ پھر بیدی کے یہاں تعلیم یا تلقین یا وعظ سرے سے نہیں ہے۔ پورے افسانے
کو پڑھنے کے بعد ایک بصیرت ضرور حاصل ہوتی ہے۔ زندگی کے اتھاہ سمندر سے کچھ موتی ضرور
ملتے ہیں۔ سیدھے سادے معاملات، روز مرہ کے واقعات، عام خوشیاں اور غم ایک نئی آب و
تاب، ایک نئی معنویت سے آتے ہیں۔

بظاہر "صرف ایک سگریٹ" ایک بوڑھے کی سگریٹ کی طلب، بیوی اور لڑکے
سے اس کے تعلقات، اس کی زود رنجی، اس کے بڑھتے ہوئے احساسِ تنہائی، دفتر کی ٹائپسٹ
لڑکی ڈولی، ایک غلط فہمی کا بادل چھٹ جانے کے بعد بیٹے سے محبت جاگ اٹھنے اور اس
جذباتی طوفان کے گزرنے کے بعد سکون اور روحانی طمانیت کے گرد گھومتا ہے۔ مگر بیدی نے اس
افسانے میں چند واقعات ہی بیان نہیں کئے ہیں بلکہ ایک خاندان کی جو ہمارے لئے نیا نہیں ہے
ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی تصویر کھینچ دی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ افسانہ چند افراد کے تجربات کا عکس نہیں
زندگی کے پیچ و خم کا ایک ایسا مرقع بن جاتا ہے جو ہمیں حقائق سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ عطا کرتا
ہے۔ یہ ہندوستانی مشترک خاندان کی ایک ایسی تصویر ہے جو اپنی فوقیت کے لئے ایک انفرادیت
کی مرہونِ منت ہے۔

سنت رام بوڑھا ہے۔ اس کی بیوی اس کے لئے دھوبن بن گئی ہے کیوں کہ وہ سارے
کپڑے گھر میں ہی دھوتی ہے اور تھک جاتی ہے تو سب سے لڑتی ہے۔ پھر وہ رات کو سونے سے
پہلے اپنا بدن دبواتی ہے اور دوسرے کا بدن دبانے کے لئے بھی ہمیشہ تیار رہتی ہے۔ اس کی
شادی شدہ لڑکی ہے جو سسرال سے آئی ہے اور ایسی بے خبر سو رہی ہے جیسے ان کا کوئی جہان میں نہ
ہو۔ اس لڑکی کا بچہ ہے جو ماں کے گلے میں ہاتھ ڈال کر سو رہا ہے اور جب ذرا نیند کھلتی ہے تو ماں سے

کان مسلنے لگتا ہے۔ بڑا لڑکا پال ہے جو سنت رام کی اس سے محبت کی وجہ سے ایک مسئلہ بن گیا ہے۔ سنت رام اس سے محبت بھی کرتا ہے اور اس سے ڈرتا بھی ہے۔ سنت رام سگریٹ کا عادی ہے اور اس کا بیٹا پال اس کے ساتھ شراب کا بھی۔ سنت رام کی بیوی کو سگریٹ اور شراب دونوں سے نفرت ہے۔ وہ پرانے خیال کی عورت ہے۔ وہ شوہر کو برابر طعنے دیتی رہتی ہے اور لڑکے کو قابو میں رکھنا چاہتی ہے۔ ان پڑھ اور بے زبان ہونے کے ساتھ محنتی اور صفائی پسند ہے اس لئے اس کی نیکنگ اور نصیحت کی بڑی حد تک ترفی ہو جاتی ہے۔ دھوبن پر تو شاید مینو پانڈے چلا ہے مگر سنت رام کا تعارف بیدی نے چند جملوں میں اس طرح کرایا ہے کہ نہ صرف اس کا کردار روشن ہو جاتا ہے بلکہ کہانی کی پوری معنویت کا اشارہ بن جاتا ہے۔

"سنت رام پر وہ وقت چلا آیا تھا جب کہ جوانی یک بار پھر عود کرتی ہے۔ آدمی کئی بار بدنامی سے بال بال بچتا ہے۔ پہلے کی سی طاقت کے ساتھ شعور اور تجربہ بھی شامل ہو جاتے ہیں اور ایک پختگی اور رسیدگی پا جانے سے انسان خود ہی اپنے آپ میں تعفن پیدا کر لیتا ہے اور تھوڑے پانی والے پوکھر کی کیچ میں جینس کی طرح لوٹنے لگتا ہے۔ یا شاید اس کی وجہ بھی گھاٹا تھی جو سنت رام نے اپنے کاروبار میں کھایا تھا اور ماں طور پر اپنے آپ کو غیر محفوظ ہونے کے احساس سے بدل گیا تھا۔

سنت رام بوڑھا ہو رہا ہے۔ وہ ایک بہت بڑی ایڈورٹائزنگ ایجنسی کا مالک ہے اور کاروبار میں گھاٹے نے اس کے اندر غیر محفوظیت کا احساس پیدا کر دیا ہے جسے وہ دم دلاسے دلا کر ہوا دیتا ہے۔ یہ غیر محفوظیت اسے ڈوبنے کے چوری کے بوسے کی طرف لے جاتی ہے کیونکہ جب گھر میں ہونٹ مرجھائے جائیں تو وہ ان کی تلاش میں ان ہونٹوں پر اپنے ہونٹ جلد رکھتے ہیں جن پر سوائے نجاست کے کچھ نہیں ہوتا۔"

بیدی کے ہاں جنس پر بہت کچھ کہا گیا ہے۔ بیدی نے ایک طرح اپنی صفائی بھی کر دی ہے کہ وہ جنس پر ایک ذمہ داری کے احساس کے ساتھ لکھتے ہیں۔ انھوں نے اس افسانے میں ایک جگہ سنت رام کی سوچ بیان کرتے ہوئے لکھا ہے ——— "آج کل ہماری معاشرت میں ایک نئی چیز آئی ہے جسے سڈ ٹام کہتے ہیں لیکن مرد اور عورت میں جو بنیادی فرق ہے اسے ترمیت بھولنا مردیہ کوئی اخلاقی ذمہ داری نہیں بشرطیکہ وہ اپنے اخلاق اپنی تہذیب سے اسے قبول نہ کرے لیکن عورت پر بہت ہے کیوں کہ بچہ اسے اٹھانا پڑتا ہے۔ اس لئے دنیا بھر میں عورتیں نہ صرف قدامت پرست ہیں بلکہ ان سے تقاضا کیا جاتا ہے قدامت پرستی کا اور یہ ٹھیک ہے انھیں اپنے کو ایسے مرد کے حوالے نہیں

کرنا چاہئے جو اس کی اور اس کے بچوں کی ذمہ داری قبول نہ کرے۔" آگے چل کر پال کو یاد کرتے ہوئے پھر سنت رام سوچتا ہے "جنسی فعل ایک بہت بڑی ذمہ داری کی چیز ہے۔ اس میں کوئی سی بھی غلطی پوری زندگی پر چھا سکتی ہے۔ اسی لئے تو مرد عورت کے بیچ محبت اور شادی کی چاردیواری کا تحفظ لازمی ہے۔" لیکن بیدی کے یہاں لڑکے اور لڑکیوں کے جنسی رویئے کے فرق کو بھی تسلیم کیا گیا ہے۔ اسی خود کلامی میں لکھتے ہیں۔ "جہاں اس محلے کے دوسرے بچوں نے بدعنوانیاں کیں وہاں میرے بچوں نے نہیں، کم از کم لڑکیوں نے نہیں۔" مگر یہ واقعہ ہے کہ بیدی کے یہاں جنس ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لئے نہیں ہے۔ لاجونتی میں عورت عورت رہنا چاہتی ہے دیوی نہیں کیوں کہ عورت دیوی کبھی ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے مگر دیوی عورت نہیں صرف دیوی ہوتی ہے۔ کلیانی میں بھی جہاں بیدی نے خاصے کھل کھیلے ہیں اس طوائف کی داستان ہے جس کے پٹے ہوئے مار کھائے ہوئے چہرے پر بچے کو دکھاتے ہوئے روشنی دوڑ جاتی ہے۔ اس سے پہلے بل میں نیم عریاں سیتا مری کے بچے کو جب وہ درباری لال سے ڈر کر رونے لگتا ہے نیم عریاں ہونے کے باوجود چھاتی سے لگا لیتی ہے وہ درباری کو دنیا کا اسفل ترین آدمی سمجھتی ہے جس نے اس کام کے لئے ایک معصوم بچے کو استعمال کرنے سے دریغ نہیں کیا۔ وہ ایک طرف کھڑی ہے بچے کے ساتھ جو عورت ـــــ ماں کا لاینفک حصہ ہے" یعنی بیدی عورت کی ممتا کے جذبے کو برابر ملحوظ رکھتے ہیں اور اس کی عکاسی انھوں نے بھرپور انداز سے کی ہے۔ گو وہ جسم کے اسرار و رموز اور جسم میں روح کی حرمت در انسان کی اس طرح تکمیل کر جانتے اور مانتے ہیں۔ جنس کے معاملے میں ہمارے یہاں آج بھی خاصی منافقت عام ہے۔ منٹو نے اس طرف اشارہ بھی کیا ہے۔ جنس کے جذبے کی مصوری اور فحاشی میں فرق ہے۔ لارنس کی LADY CHATTERLY'S LOVER سے زیادہ جنسی معاملات کا بیان کہاں ہوگا مگر اس کے پیچھے جو سنجیدہ مقصد ہے اسے صرف نقادوں نے ہی نہیں عدالت نے بھی تسلیم کیا ہے۔ بیدی کے یہاں عام طور پر جنس کے حقائق اور جسم کے اسرار کا بیان ایک سنجیدہ مقصد رکھتا ہے اور لذت کے بجائے ایک معرفت کا حامل ہے۔

سنت رام جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے بڑی تہ دار شخصیت رکھتا ہے۔ اس میں ایک عمومیت ہے اور ایک انفرادیت۔ وہ بوڑھا ہو رہا ہے۔ زود حس اور زود رنج ہوتا جاتا ہے۔ ذرا سی طلب اسے بیقرار کر دیتی ہے۔ اس کی سوچ کاروباری ہے مگر اسے پیار کی ضرورت شدید ہے۔ وہ اپنے آپ کو جدید دور کا آدمی سمجھتا ہے مگر دراصل جدید نہیں ورنہ یہ نہ سوچتا کہ اس کا لڑکا پال آج کل کے

زمانے کا لڑکا تھا اور صرف اس شخص کی عزت کرسکتا تھا جس کے پاس پیسہ ہو یا اس کے ڈھیر سارے پیسے سیانے، بلڈنگیں کھڑی کرنے اور امپالا کار خریدنے کا امکان ہو حالانکہ اس پال کے لئے جب ایک امیر باپ کی لڑکی سے رشتے کی بات چلی تو اس نے یہ کہہ کر انکار کر دیا تھا کہ دس سال مجھے آپ کے چکر سے نکلنے میں لگے ہیں کیا آپ چاہتے ہیں کہ میں اور دس سال ایک امیر لڑکی کے چکر سے نکلنے میں گزار دوں۔"

سنت رام کے جذباتی طوفان کی وجہ یہ ہے کہ اس نے طلب سے مجبور ہو کر اپنے پاس سگریٹ نہ ہونے کی وجہ سے پال کے پیکٹ میں سے جس میں صرف دو سگریٹ تھے ایک پی لیا اور چونکہ وہ اندر سے پال سے ڈرتا تھا اس لئے پال کی خاموشی سے اس نے کچھ اور معنی لئے اور اسے خیال ہوا کہ شاید وہ گھر چھوڑ کر جانے والا ہے۔ بیٹے سے محبت اور اس سے خوف، اس پر فخر اور اس پر غصے کی ساری کیفیات بیدی نے بڑی چابکدستی سے بیان کی ہیں۔ ماں اور بیٹے کی لڑائی جو پال کی خفگی کی اصل وجہ تھی سنت رام کے نزدیک پال کے گھر چھوڑ کر چلے جانے کا بہانہ تھا۔ اصل وجہ پیکٹ میں ایک سگریٹ پانے کی تھی کیوں کہ دوسرا سنت رام نے طلب کی جھونک میں پی لیا تھا اس وجہ سے سنت رام نے ڈولی کے بھائی کے ذریعے اسٹیٹ ایکسپریس کا ایک کارٹن منگوایا۔ اس دن پال جلد ہی گھر لوٹ آیا اور باپ کے لئے رسین سوبرنی کا ایک پیکٹ دیا۔ مگر سنت رام نے جو ہزاروں وسوسوں کا شکار اس سیدھے سادے محبت کے جذبے کو اپنی توہین سمجھا کیوں کہ اسے تو دیا آتا تھا لینا وہ جانتا ہی نہ تھا۔ اس کے نزدیک محبت اور پیار کا صرف ایک ہی طریقہ تھا چنانچہ اس نے پورا پیکٹ پال کے منہ پر کھینچ مارا اور غصے میں اول فول بکنے لگا تب جا کر اس پر یہ راز کھلا کہ بیٹے کو تو پتہ ہی نہ تھا کہ باپ نے اس کے سگرٹوں میں سے ایک پی لیا ہے۔

جب یہ طوفان گزر جاتا ہے تو دوسرے دن حسب معمول چار بجے صبح اٹھتا ہے اور اپنے بچوں کے کمرے کی طرف چل دیتا ہے۔ بیدی کا سنت رام ظاہر ہے کہ ایک composite کردار ہے۔ مگر اس میں کچھ خصوصیات کے ساتھ جو ایک کاروباری ذہن کی غماز ہیں بڑھتے آدمیوں کی محبت کی خواہش، ان کا یہ احساس کہ انہیں کوئی سمجھتا نہیں، بچوں سے ان کی محبت اور اس محبت میں مالکانہ جذبہ، ان کا عدم تحفظ کا احساس ہونا اور ان کی زود رنجی، ان کے یہاں غیر محفوظیت کا احساس جو ایک جنسی ابال نہیں ہی ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی منطق جو پرانی ہے مگر ان کے نزدیک برحق، ان کے یہاں اپنے مؤقف پر شائل کو کچھ نہ سمجھنے کی کمزوری، ان کی سوچ کی ایک ہی رو جس میں کسی پیچ و خم کی گنجائش نہیں ان کی خود غرضی

اور اپنے کو عقلِ کل سمجھنے کی عادت اور ان سب باتوں کے باوجود ان کی محبت اور نفرت اور عادت کی چاکری، انھیں ہیومن اور قابلِ رحم ہی نہیں ایک جیتا جاگتا ٹائپ بنا دیتی ہے۔ بیدی نے سنت میں اردو افسانے کو ایک غیر فانی کردار دیا ہے۔

اور دھوبن جو بیوقوف ہے اور ان پڑھ، جو کچھ نہیں جانتی اور کچھ نہیں جاننا چاہتی، ظالم معلوم ہوتی ہے مگر مظلوم بھی ہے۔ جب وہ کہتی ہے "پہلے یتیم بھائی بہنوں کے سلسلے میں مجھے ڈانٹتے، لڑتے جھگڑتے رہے۔ میرے ساتھ پھر دوست محمد پر لاد لیے۔ ایک ہاتھ سے پنکھا رہی ہوں اور دوسرے سے روٹیاں پکا رہی ہوں ان جرگٹوں کے لئے اب قصائی اولاد کے حوالے کر دیا۔ اتنی چھوٹ دے دی پیسے کپڑے کی جس سے وہ نالائق نکل آئے سب کے سب اور اب بیٹے کی یہ ہمت کہ وہ تمھارے ہوتے ہوئے مجھے آنکھیں دکھائے۔" یہ ایک عام گھرانے کی کیسی جیتی جاگتی تصویر ہے جس میں قصور مرد کا ضرور ہوتا ہے مگر عورت جب بیٹے سے ناراض ہوتی ہے تو سارا قصور مرد کے سر تھوپ دیتی ہے۔ بیدی کی مردانگی کا یہ ثبوت ہے کہ انھوں نے زندگی کے حقائق سے آنکھیں چار کی ہیں۔ انھوں نے خوب و ناخوب، سیاہ و سفید، استحصال کرنے والے اور استحصال ہونے والے، ظالم اور مظلوم، طاقت ور اور کمزور کے خانے نہیں بنائے اور آدمیوں کو فرقوں میں نہیں بانٹا۔ ایک اعتراف کے آخر میں انھوں نے لکھا ہے "مجھے خدا کی اس بے صفتی سے بے حد محبت ہے کیوں کہ اس کی اس صفت سے ہم جو کہانیاں لکھتے ہیں اور تصویریں بناتے ہیں اپنے لئے گنجائش پاتے ہیں جیسے ہم بھی اپنے طریقے سے چھوٹے چھوٹے خدا ہیں۔" آگے چل کر لکھتے ہیں۔" فادر روزاریو! میں اپنی اس آگہی سے کبھی خود ہی متوحش ہو اٹھتا ہوں۔ آپ اندازہ کیجئے وہ آدمی کیسے زندہ رہ سکتا ہے جسے اپنی روح کے اندھیرے میں ایک ساتھ لاکھوں، کروڑوں آوازیں سنائی دیں جو اس قدر لطیف ہو جاتے کہ خود کو ڈھونڈنے پر نہ پا سکے۔ جب آگہی آتی ہے تو آپ اپنی ذات میں ہزاروں معجزے ہوتے دیکھتے ہیں۔ دنیا کی ہر کثیف و لطیف چیز کا رشتہ سمجھ لیتے ہیں اور جب لکھنے بیٹھتے ہیں تو ایک ــــ بے بضاعت سی چیونٹی بھی استعارہ بدوش آپ کے سامنے چلی آتی ہے۔"

بیدی کے یہاں فرد کی تعینات کا ہی بے شکل بیان نہیں۔ ان کے یہاں سماجی معنویت بھی ہے گو وہ سماجی معنویت پر لمبی چوڑی تقریریں نہیں کرتے۔ تلوار کا وہ وار بھرپور ہوتا ہے جو کر جائے کام اپنا اور نظر نہ آئے۔ بیدی نے ان مردوں، عورتوں، بچوں، بوڑھوں کا ایک نگارخانہ ہمیں دیا ہے جو فرشتے یا شیطان نہیں انسان ہیں، جن کے یہاں کمزوریاں ہیں اور جن کے یہاں ایک طاقت کا بھی احساس ہوتا

ہے جو جسم رکھتے ہیں اور اس کے آزار سے واقف ہیں مگر جو جسم بے روح کے راگ کو سننے کے قابل ہوتے ہیں۔ سرد روحانیت کے شکار نہیں۔ بیدی کی زبان کہیں کہیں کھردری اور ناہموار معلوم ہوتی ہے مگر وہ ان کے خیالات کا بوجھ اٹھانے پر قادر ہے اور جا بجا گہرے بلیغ فقروں کے ذریعہ سے اپنی فتح کو ظاہر کرتی ہے۔ بیدی کے یہاں ایک نزاکت کی حس ہے جو ان کی سوچ اور ان کی نظر دونوں کو ایک انفرادیت عطا کرتی ہے۔ زندگی اور اس کے چلتے پھرتے سایوں کو ایک قدر قیمت ایک روپ عطا کرتی ہے۔ وہ آج کے انسان کے عارف ہیں اور ان کی معرفت کے ذریعہ سے اردو افسانے کو گہرائی اور برگزیدگی ملی ہے۔ انھوں نے ہمیں کئی غیر فانی کردار دیئے ہیں اور ان میں لاجونتی، اندو اور رانو کے ساتھ سنت رام کا نام بھی ضرور لیا جائے گا۔ انھوں نے صرف پنجاب کی فضا اور اس کے گرم لہو کی پکار ہی قلمبند نہیں کی ہندوستان کے اساطیر کا عطر بھی کھینچ لیا ہے اور اس لحاظ سے وہ اپنے ہم عصروں سے زیادہ ہندوستانیت رکھتے ہیں۔ پریم چند سے اردو افسانے کو ہندوستانیت عطا کرنے کا جو کام شروع ہوا تھا اسے بیدی نے بہت آگے بڑھایا ہے اور کہانی کے فن کو بھی۔

اور یہ بھی ہے کہ بیدی کے یہاں اس نئے ہندوستان کی بھی جھلک ملتی ہے جو یک طرف جدید کاری (MODERNIZATION) کا مارا ہوا ہے اور دوسری طرف اپنے ماضی سے بھی آزاد نہیں ہوا۔ ان کے نئے افراد کے سر پر پرانے پن کا آسیب بھی ہے اور وہ اس آسیب سے چھٹکارا پانے کی کوشش بھی کر رہے ہیں۔ بیدی اس مہابھارت کے خاموش تماشائی ہی نہیں ہیں وہ اپنے کرداروں کے ذریعہ سے اور ان کی رنگارنگی اور تہہ داری کے ذریعہ سے ایک بہتر روحانی و ذہنی زندگی کے علمبردار بھی ہیں۔ مگر وہ اپنی بصیرت کو فن میں ڈھالنے پر قادر ہیں۔ اس کے تشتہ جی اور ڈھنڈورچی نہیں ہیں۔ ان کے یہاں کرشن چندر کی شیرینی اور منٹو کی تلخی کے بجائے مزاح کی حس کی وجہ سے ایک ایسی چاشنی ہے جس میں تلخ و ترش اور شیریں سب مل جل کر ایک خاص چاشنی بن جاتے ہیں یہ زندگی کی چاشنی ہے۔ ان کی کہانیاں قصہ پن رکھتی ہیں مگر وہ قصہ کے حدود کو پھیلا کر اسے نفسیاتی اور ذہنی اتار چڑھاؤ کی لطیف چاندنی بنا سکتے ہیں۔ انھوں نے اگرچہ وہ جدید کہانی نہیں لکھی جو کہانی پن سے آزاد ہے مگر کہانی کی چھوٹی سی دنیا میں انھوں نے کتنی ہی دنیا میں آباد کر کے اسے ایک جام جہاں نما بنا دیا ہے۔

برنارڈ شا

برنارڈ شا بیسویں صدی کے ادیبوں اور فن کاروں میں سب سے زیادہ ہمہ گیر اور رنگین شخصیت کا مالک تھا۔ اپنے خیالات اور اپنی تخلیق دونوں کے اعتبار سے وہ دیو پیکر ہے۔ وہ غدر سے ایک سال پہلے پیدا ہوا، جب ملکہ وکٹوریہ کو انگلستان کے تخت پر بیٹھے ہوئے صرف اُنیس برس گزرے تھے۔ اس کا انتقال ہوا تو دوسری جنگِ عظیم اور جوہری بم کو پانچ سال سے زیادہ گزر چکے تھے۔ ساٹھ سال سے وہ ادبی فضا میں گرمی اور روشنی پھیلا رہا تھا اور پچاس سال سے ایک عالمگیر شہرت کا مالک تھا۔ دنیا کی شاید ہی کوئی زبان ایسی ہو جس میں اُس کے ڈراموں کے ترجمے نہ موجود ہوں۔ ہر ملک کے ادیب اُس کے فکر و فن سے متاثر ہوئے ہیں۔ ہر ادبی محفل میں اُس کے چراغ سے چراغ جلائے گئے ہیں۔ دو نسلیں اُس کے افکار ذہنی سے غذا حاصل کرتی رہی ہیں۔ وہ انگریزی ادب کا ایک کلاسک ہے۔ اُس

نے ادب کو زندگی کا آئینہ ہی نہیں بنایا، زندگی کے لیے قندیل اور مشعلِ راہ بھی بنایا۔ اس نے ادب کے تصور اور ادب کے حدود دونوں کو وسیع کیا۔ اس نے ہر علم و فن سے ادب کے لیے مواد لیا اور ادب کو ہر بڑے مقصد کے لیے استعمال کیا۔ وہ ایسا ادیب تھا جو صحافی ہونے سے بھی شرماتا نہ تھا۔ اسی کے الفاظ میں "ایسے شخص کو آپ اس کی موت سے نہیں کھو سکتے صرف اپنی موت سے کھو سکتے ہیں۔"

برنارڈ شا میرے محبوب مصنفین میں ہے۔ آج جب برنارڈ شا کے ہم اتنے عادی ہو چکے ہیں کہ اس کی تعریف کرنی بے ضرورت معلوم ہوتی ہے۔ اور ادبیات میں گروہ بندی کی وجہ سے برنارڈ شا خاصا پرانا کہا جاتا ہے مجھے اس اعتراف میں باک نہیں ہے کہ وہ آج بھی میرے لیے تازگی، ذہنی روشنی، انبساط اور اثر رکھتا ہے۔ جوڈ نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ جب کبھی وہ افسردہ یا پژمردہ ہوا تو شا کے ڈراموں نے اسے پھر سے زندگی اور امید عطا کی۔ میں نے شا کو ہر کیفیت اور ہر عالم میں پڑھا ہے اور اس نے مجھے کبھی خالی ہاتھ نہیں آنے دیا۔ اس کے دیباچوں سے فکر کی چاندنی ملی ہے۔ اس کے ڈراموں میں زندگی کی دھوپ چھاؤں نظر آتی ہے۔ اس کے خطوط اور اخباری بیانات میں معنی خیز تبسم کی دولت ہاتھ آئی ہے۔ اس کی دکان پر ہر قسم کا مال ہے اور اس میں ہر وقت ذہن اور جذبے کی تسکین کا سامان موجود ہے۔ اس کی ظرافت کی چمک، اس کی نثر کی براقی، اس کے ڈراموں کی ندرت، اس کے دیباچوں کی پر جوش تبلیغ، ایسی چیزیں ہیں جو اسے دنیا کے ادیبوں کی صف میں

بہت بلند جگہ دیتی ہے۔ اس کی موت پر افسوس کرنے کے بجائے ہم اس کی زندگی اور اس کے کارناموں کی دولت پر اظہارِ شکر کرنے پر اپنے کو مجبور پاتے ہیں۔

شا کے کارناموں پر تنقید آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ انگریزی میں اس کے متعلق کتابوں کی ایک پوری الماری ضرور ہوگی اس پر جو مضامین لکھے گئے ہیں ان کی تعداد کا شمار کرنا ناممکن معلوم ہوتا ہے۔ اس کے مرکزی خیالات اور کارناموں کی تشریح و ترجمانی کا کام بھی آسان نہیں۔ اس پر تنقید جو خوشہ چینی پر مبنی نہ ہو اور بھی مشکل ہے اس لیے اس مضمون میں اُس کے متعلق اپنے تاثرات کو قلمبند کرنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

شا ۱۸۵۶ء میں ڈبلن میں پیدا ہوا۔ اپنے وطن آئرلینڈ کے متعلق اس نے بڑی دلچسپ باتیں کہی ہیں۔ ایک جگہ لکھتا ہے کہ "میں ایک شمالی آئرشں ہوں کیونکہ میرے باپ دادا یارک شائر سے آئے تھے۔" آئرلینڈ کے لوگوں میں کئی متضاد صفات ہوتی ہیں۔ ہیرس نے لکھا ہے کہ "آسکر وائلڈ، شا اور ڈبلو بی یٹس سب آئرلینڈ میں پیدا ہوئے اور انھوں نے بچپن سے وہاں کی اس عجیب و غریب ہوا میں سانس لی جس میں باطنیت اور واقعیت وقار اور تہی دستی، علم سے محبت اور شوخی جو زندہ دلی سے مختلف ہے سب، ایک پُراسرار طریقے سے ملی جلی ہیں۔ ان چیزوں کو یہ کبھی اپنے سے الگ نہ کر سکے۔" چسٹرٹن کہتا ہے کہ "شا میں اپنے وطن کی دو باتیں آئیں۔ ایک ذہنی پاکیزگی، دوسری مجاہدانہ عزم۔" خود شا نے جان بل کے

دوسرے جزیرے میں آئرلینڈ کی خواب آلود فضا کا ذکر بڑے شاعرانہ انداز میں کیا ہے۔ اقتباس ذرا لمبا ہے مگر شا کے شاہکاروں میں سے ہے۔ اس لیے یہاں درج کیا جاتا ہے۔ بیری کہتا ہے:

"اُف وہ خواب دیکھنا، وہ جاں سوز، اذیت بخش خواب، جو کبھی تسکین نہیں پہنچاتے، کوئی آوارگی جو کسی انگریز کو بد مذاق یا حیوان بنا دے اُسے اتنا نکما، ناکارہ نہیں کر سکتی جتنا یہ خیالی پلاؤ آئرلینڈ والے کو۔ اس کا تخیل کبھی اُس کو تنہا نہیں چھوڑتا کبھی اُسے یقین یا تسکین نہیں بخشتا بلکہ اس پر ایسا جادو کر دیتا ہے کہ وہ حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کر سکتا، نہ اُسے برت سکتا ہے نہ اس سے نباہ کر سکتا ہے، نہ اس پر فتح پا سکتا ہے، ہاں جو ایسا کر سکتے ہیں اُن پر حقارت سے ہنس سکتا ہے اور سڑکوں کی آوارہ عورتوں کی طرح صرف اجنبیوں سے شگفتگی برت سکتا ہے۔ وہ مذہبی نہیں ہو سکتا ہے۔ وہ پُر جوش واعظ جو اُسے زندگی کی حرمت اور اس کے آداب سکھاتا ہے، خالی ہاتھ لوٹا دیا جاتا ہے مگر گاؤں کے اس غریب پادری کے لیے جو معجزوں یا کسی بزرگ کے جذباتی قصّے سے اس کی تواضع کرتا ہے۔ غریبوں کے پیسے سے گرجے تک بنوا دیے جاتے ہیں۔

سیاست میں بھی وہ ذہن سے کام نہیں لیتا۔
وہ یہ یاد کرتا ہے کہ ۱۶۹۰ء میں کس نے کیا کیا
تھا۔ اگر آپ اس کو آئرلینڈ کی طرف ملتفت کرنا
چاہتے ہیں تو اس کا کوئی پرانا نام لے دیجیے
اور یہ ظاہر کیجیے کہ وہ ایک بوڑھی عورت ہے،
خواب دیکھنے کی یہ لت کچھ سوچنے سے باز رکھتی
ہے، کچھ کرنے سے باز رکھتی ہے۔ یہ ہر چیز سے
باز رکھتی ہے سوائے تخیل کے اور تخیل ایک
ایسی اذیت ہے جسے بغیر شراب کے برداشت
نہیں کیا جا سکتا۔"

اس اقتباس کے مطالعے کے بعد یہ سمجھنا آسان ہوگا کہ شا نے اپنے ماں باپ سے کیا پایا۔ اس کا باپ شرابی تھا۔ وہ ایک کامیاب زندگی بسر نہ کر سکا۔ شرافت کے ایک خاص معیار کو گلے سے لگائے رہا، مگر وہ زندگی کے حوادث میں ظرافت کی کرنیں ڈھونڈھ سکتا تھا اور اپنے اوپر ہنس سکتا تھا۔ ماں اپنے شوہر سے مایوس تھی اور گھریلو زندگی کی محرومیوں کو خیالوں اور خوابوں کی انجمن آرائی سے کم کرتی تھی۔ اس نے کچھ عرصے کے بعد شوہر اور بچوں سے الگ موسیقی میں ایک جنت ڈھونڈھ لی۔ اس وجہ سے شا کے بچپن میں اس پر زیادہ توجہ نہیں کی گئی۔ اس کا اچھا اثر یہ ہوا کہ اُسے اپنے اوپر بھروسہ کرنا آیا، دوسروں کی شخصیت کی نقالی میں وہ گم نہ ہو سکا۔ معمولی تعلیم کے بعد اس نے ڈبلن ہی میں نوکری کر لی اور ذاتی محنت و کوشش

سے کم عمری ہی میں خزانچی کے اہم اور ذمہ دار کام کو سنبھالنے کے قابل ہوگیا مگر اس کی بے چینی اسے اس ماحول سے نکال کر جلد انگلستان لے گئی۔ اس کی ماں اس سے پہلے ہی لندن چلی گئی تھی۔ وہ جب وہاں پہنچا تو اس کی جیب خالی تھی مگر دل میں ہمت اور طبیعت میں ولولہ تھا۔ وہاں اس نے چھ سال بڑی تنگی ترشی میں گزارے اور بھوک، غریبی، جہالت اور سماجی بے انصافی کے خلاف جہاد کرتا رہا۔ اس نے صحافت کی طرف توجہ کی اور شروع میں موسیقی اور ڈرامے کا نقاد بن گیا۔ موسیقی کا ماحول اسے اپنے گھر سے ملا تھا اور ڈرامے کی روح کو وہ پیدائش سے سمجھتا تھا۔ اس زمانے میں اس نے یکے بعد دیگرے پانچ ناول لکھے۔ اس نے اپنا معمول کر لیا تھا کہ آندھی آئے یا مینھ پانچ صفحے روزانہ لکھے گا۔ اور شا نے اپنے معمول کے خلاف کبھی نہیں کیا۔ ان ناولوں نے اسے اپنی روح اور اپنے گرد وپیش کا جائزہ لینا سکھایا۔ ان کی وجہ سے اسے اچھی، پُرجوش اور جاندار نثر لکھنی آئی۔ مگر اس زمانے میں یہ مقبول نہیں ہوئے۔ ان کے کتابی صورت میں چھپنے کی نوبت بھی بعد میں آئی، جب وہ ڈراما نویس اور صحافی کی حیثیت سے شہرت اور فراغت حاصل کر چکا تھا۔ اس کی زندگی کا یہ دور خاصی عسرت، خاصی جدوجہد اور خاصی تلخ یادوں کا دور ہے۔ اسی زمانے میں غریبی اور تہی دستی کے بھیانک روپ کا اسے احساس ہوا۔ اسی وجہ سے وہ غریبی سے ایسی نفرت کرتا ہے جس کی آنچ کا جواب نہیں۔ غریبی کے جرم کو وہ کبھی معاف نہیں کر سکتا اور اسی وجہ سے سرمایہ داروں کو بھی جو اپنی محنت و کوشش سے دولت حاصل کرتے ہیں کبھی کبھی بخش دیتا

ہے میجر باربرا کے دیباچے میں اینڈریو انڈرشیفٹ کے صحیفے کو شروع کرتے ہوئے کہتا ہے:

"ہماری برائیوں میں سب سے بڑی برائی اور ہمارے جرائم میں سب سے بڑا جرم غریبی ہے اور ہمارا پہلا فرض جس کے سامنے سارے فرائض کو قربان کر دینا چاہیے، یہ ہے کہ ہم غریب نہ ہوں۔ متبرک مفلسی، غریب مگر ایمان دار، شریف مفلس، یہ اور ایسے ہی فقرے ایسے ہی ناگوار اور ماہمل ہیں جیسے شرابی، "ملنسار" یا دغاباز مگر ایک اچھا تفریحی مقرر یا شاندار مجرم وغیرہ۔ عافیت جو تمدنی زندگی کا خاص فریب ہے، باقی نہیں رہ سکتی جب کہ سب سے بڑا خطرہ یعنی غریبی کا خطرہ ہر شخص کے اوپر مسلط ہے اور جہاں لوگوں کی جان کا مار دھاڑ سے محفوظ رہنا محض پولیس کے اتفاقی وجود کے سبب سے ہے۔ کیونکہ پولیس کا اصل کام غریب آدمی کو اپنے بچوں کو بھوکا مرتے دیکھنے پر مجبور کرنا ہے جب کہ وہ دولت جو انھیں غذا اور لباس بہم پہنچا سکتی ہے پالتو اور بیٹھو کتوں کی نذر ہوتی ہے۔"

شروع سے وہ وکٹوریہ کے عہد کے نظام اخلاق سے بیزار تھا۔ وہ اس شاندار محل کی دیواروں کے رخنے اور اس وسیع و عریض باغ کے

اندر خزاں کے جھونکے آتے دیکھ رہا تھا۔ یہ صحیح ہے کہ شا اس احساس میں تنہا نہ تھا۔ مارکس اور اس کے ساتھی بھی اس طرف توجہ دلا رہے تھے۔ سڈنی ویب اور اولیور بھی اسی طرف جا رہے تھے۔ اشاریت پسندوں کی تحریک بھی اسی کے خلاف بغاوت کی ایک شکل تھی۔ رفتہ رفتہ شا کا اُن لوگوں سے ربط ضبط بڑھا اور ویب، اولیور اور شا نے مل کر فے بی ین (Fabian Society) کو زندہ کیا اور اسے انگلستان کی ذہنی اور سیاسی فضا میں ایک اہم ادارے کی حیثیت دے دی۔ اس زمانے میں انگلستان کے دانش ور اور مفکر مارکس سے زیادہ جیونس (Jevons) کے قائل تھے۔ مارس ڈاب نے اپنے ایک مضمون میں بڑی خوبی سے شا کے اقتصادیات کے متعلق خیالات کو واضح کیا ہے۔ فے بی ین سوسائٹی والے بتدریج انقلاب کے قائل تھے۔ اُن کے یہاں شروع سے طبقاتی کش مکش کا ذکر ہے مگر رفتہ رفتہ کم ہوتا جاتا ہے بعض مارکسی نقادوں کا اعتراض یہ ہے کہ چونکہ شا اور اُس کے ساتھی متوسط طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور اُن کا رشتہ مزدوروں اور کسانوں سے گہرا نہ تھا اس لیے ان کی نظر طبقاتی کش مکش کے گہرے اثرات پر نہ پڑی اور اسی وجہ سے وہ عمل کے مقابلے میں علم کو اور جدوجہد کے مقابلے میں ذہنی بیداری کو اور انقلاب کے بجائے بتدریج تبدیلی کو پسند کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ شا متوسط طبقے میں پیدا ہوا تھا اور اُس کی قدروں کو نظر انداز نہیں کر سکتا تھا مگر اس میں شک نہیں کہ زندگی کے اس مصروف اور پرشور دور میں وہ خاصا انقلاب پسند اور باغی تھا۔ اس نے ہر جلسے میں

شرکت کی اور رفتہ رفتہ وہ ایک بے پناہ مقرر اور خطیب بن گیا۔ وہ
دراصل ایک شرمیلا آدمی تھا۔ اور اس احساس کو دور کرنے کے لیے
اس نے ہر ایک سے اُلجھنے اور اپنے آپ کو نمایاں کرنے کا حربہ اختیار
کیا۔ آسکر وائلڈ نے اسی زمانے کے شا کے متعلق کہا ہے:

"اس کا کوئی دشمن نہیں ہے اور اس کے دوست اسے پسند نہیں
کرتے" جب اُسے ناولوں یا اخباروں میں مضامین سے آمدنی
نہیں ہوئی تو اس نے موسیقی کے ایک نقاد کا روپ دھارا اور رفتہ
رفتہ ڈرامے کا ایک نقاد بن گیا۔ موسیقی کی فضا میں وہ پلا تھا اور ڈرامے
کا شعور فطرت سے لایا تھا۔ اس نے شروع سے مروجہ فن پر بہت
سخت وار کیے اور بہت جلد اس کے خلاف ایک محاذ تیار ہو گیا۔ ان
مخالفتوں سے اس نے خاصا فائدہ اٹھایا اور رفتہ رفتہ اس کی مالی
حالت بہتر ہونے لگی۔ جوانی کا یہ زمانہ بی ایٹرس دیب کی صحبت میں گزرا۔
ویلم ہاوس کی بیٹی سے اُسے عشق تھا۔ مگر یہ راز عرصے تک اس نے ظاہر نہیں ہونے دیا۔
شا پرہیزگار نہ تھا نہ وہ جنسی اعتبار سے سرد تھا۔ مسز بسنٹ
اس پر بُری طرح فریفتہ تھیں۔ اس نے فرینک ہیرس کے ایک سوال
کے جواب میں کم سے کم آدھے درجن معاشقوں کا ذکر کیا ہے جن میں
اُسے کامیابی ہوئی۔ اس دنیا میں اس نے جو تجربے حاصل کیے
ان سے اس نے اپنے ڈراموں میں کام لیا۔ چنانچہ (Philanderer)
میں نوجوان شا کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ ہیرس اُسے مرد فلرٹ
کہتا ہے وہ جنس لطیف کے لیے بڑی کشش رکھتا تھا اور اُسے اس
کا احساس بھی تھا مگر دراصل وہ کبھی خواتین کے لیے وقف نہ ہو سکا۔

اس زمانے میں بھی اُسے یہ احساس تھا کہ عورتوں کے تعاقب کا مشغلہ ہر حیثیت سے بہت مہنگا پڑتا ہے اس کے لیے بڑی فراغت اور دولت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور جسے کوئی ذہنی کام کرنا ہے اسے ان کے چکر میں گرفتار نہ ہونا چاہیے۔ مرد جدوجہد کرنا چاہتا ہے۔ وہ سب کچھ جاننے اسب کچھ سیکھنے کی آرزو رکھتا ہے۔ وہ اس دنیا کو اقبال کے الفاظ میں "درد و داغ و آرزو و جستجو" سمجھتا ہے۔ عورتیں اسے جہانِ رنگ و بو تک محدود رکھنا چاہتی ہیں وہ اپنے خونِ جگر سے دنیا کی چمن بندی کرنا چاہتا ہے۔ وہ ریگستانوں میں پھول کھلانا، سمندر کے سینے کو چیرنا، فضا کو پامال کرنا چاہتا ہے۔ عورتیں اُسے اپنے گلے کا ہار، اپنے ڈرائنگ روم کی زینت، اپنا محبوب کھلونا بنانا چاہتی ہیں۔ وہ ایک فن کار کی حیثیت سے ہر چیز جاننے کی خواہش رکھتا تھا اور دوسرے تجربات کی طرح جنسی تجربات سے بھی اس نے اپنے ڈراموں میں کام لیا ہے۔ شا میں اتنی کشش تھی کہ ایک مال دار دوشیزہ نے اُسے اپنی طرف مائل کیا اور بالآخر دونوں کی شادی ہوگئی۔ یہ شادی بڑی کامیاب رہی اور شا نے اپنی بیوی کا ذکر بڑی محبت اور بڑے چاؤ سے بار بار کیا ہے۔ مگر مسز کیمبل اور ایلن ٹیری کو شا نے جو عاشقانہ خطوط لکھے ہیں وہ ایسے رنگین، پُرشوق اور گرم ہیں کہ اُن کی آنچ کاغذ پر بھی محسوس ہوتی ہے۔ وہ حسن پرست تھا مگر بوالہوس نہ تھا۔ وہ آزادیٔ نسواں کا حامی تھا۔ اور عورتوں کو اس جذباتیت اور رومانیت کے سنہرے غلاف سے نکالنا چاہتا تھا جو شعرا نے ان کے گرد لپیٹ دیا ہے۔ یوں بھی وہ جذباتیت اور رومانیت کا دشمن تھا۔

اس نے ہر قسم کی ریاکاری کے خلاف جہاد کیا۔ خصوصاً وکٹوریہ کے عہد کے نظام اخلاق سے تو اُسے خدا کے واسطے کا بیر تھا کیونکہ اس کی بنیاد ریاکاری اور منافقت پر تھی اور اس میں مرد و عورت کے فطری جذبات کو کچل کر جبر کو اختیار اور پابندی کو آزادی کا نام دیا جاتا ہے۔ موسیقی اور ڈرامے کی نقاد کی حیثیت سے اس نے فن کے بے روح قواعد کے خلاف بھی اپنی پُرجوش آواز بلند کی۔ ہیرس نے اس پر فخر کیا ہے کہ جب لوگ اس کی باتیں سننے کو تیار نہ تھے تو اس نے اُسے اپنے پرچے میں لکھنے کا موقع دیا اور ایک طرح سے اُسے لکھنا سکھایا۔ شا نے یہ قرضہ مع سود کے اتار دیا اور اس نے ہیرس کی ایسے اوقات میں مدد کی جب ساری دنیا اس کی بجا مخالفت کر رہی تھی۔ شا اپنے دوستوں کی حمایت میں ہمیشہ سینہ سپر رہتا تھا۔ موسیقی اور ڈراما کو وہ فن یا روایت سمجھنے کے بجائے زندگی کو بہتر بنانے کا ایک ذریعہ سمجھتا تھا۔ وہ فن برائے فن کا جانی دشمن تھا۔ اور اُسے بزدلی یا نکما پن سمجھتا تھا۔ اُس کے نزدیک ڈرامے کا نقاد کا کام لوگوں کے جذبات کو ہیجان میں لانا اور انھیں سوچنے پر مجبور کرنا تھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ فن اور ادب کو ایک مقدس درجہ دیتا تھا کیونکہ اُس کے خیال میں ازمنۂ وسطیٰ میں جو اہمیت گرجے کی تھی وہی موجودہ دور میں تھیٹر کی ہے۔

شا کا پہلا ڈراما (Widowers Houses) ۱۸۹۲ء میں نکلا۔ اس میں وقت کے ایک اہم مسئلے کی طرف توجہ دلائی گئی تھی۔ اس زمانے میں بہت سے لوگ غریبوں کی ٹوٹی پھوٹی، پرانی اور تنگ و تاریک بستیاں خرید لیتے تھے۔ اور ان سے جو کرایہ وصول ہوتا تھا وہ اچھے سے

اچھے کاروبار سے زیادہ نفع کا باعث تھا۔ بعض نیک اور سادہ لوح اشخاص میں ایسی نیچ کمائی کے خلاف ایک شدید نفرت ہوتی ہے۔ ٹرینچ ایک ایسا ہی ڈاکٹر ہے جو اسپتال میں غریب مریضوں کی زبوں حالی دیکھ کر کڑھتا ہے۔ وہ جرمنی کی سیر کے دوران میں ایک ایسے امیر آدمی کی لڑکی لوسی پر عاشق ہو جاتا ہے جس نے غریبوں کا خون چوس کر اور اُن سے سختی سے کرایہ وصول کر کے خاصی دولت جمع کی ہے۔ جب اُسے اس کا علم ہوتا ہے تو اس کا سارا عشق رخصت ہو جاتا ہے، مگر بالآخر اُسے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جن مکانوں کا کرایہ اس طرح وصول کیا جاتا ہے ان کی زمین اسی کی ہے اور زمین کا کرایہ اُسے ملتا رہتا ہے گویا وہ بھی اسی گناہ میں برابر کا شریک ہے۔ ذہن اور جذبے کی اس کش مکش میں جذبے کی فتح ہوتی ہے اور بالآخر وہ لوسی سے شادی کر لیتا ہے۔ ایلکٹ ویسٹ نے اس ڈرامے پر شا کو خاصی لعن طعن کی ہے۔ حالانکہ شا اپنی تصویر میں حقایق سے قریب ہے اور اس کے کردار بالآخر جذبات کے بہاؤ میں بہہ جانے والے انسان ہیں۔ ڈراموں کا یہ سلسلہ تقریباً ساٹھ برس تک جاری رہا۔ بیسویں صدی کے آغاز تک شا کی شہرت بحیثیت ایک ڈراما نویس کے مستحکم ہو گئی تھی۔ وقت گزرنے سے یہ شہرت اور بھی بڑھتی گئی اگرچہ بعض ڈراموں پر بڑے سخت قلمی معرکے ہوئے۔ خصوصاً مسز وارن کا پیشہ (Mrs. Warren's Profession) کو تو عرصے تک انگلستان میں اسٹیج پر دکھایا نہ جا سکا، مگر اُسے پڑھنے تو روکا نہ جا سکتا تھا۔ اس لیے اس کا اثر خاطر خواہ ہوا اور لوگ دالّف اور پیشہ ور عورت کے بنیادی مسائل کی طرف متوجہ ہونے لگے۔ برنارڈ شا

کی زندگی اس کے بعد ایک کامیاب اور معروف ادیب کی زندگی رہی۔ اس نے مختلف ملکوں کے سفر بھی کیے، مگر زیادہ تر وہ لوگوں اور مجلسوں سے علیحدہ، ڈرامے اور کتابیں لکھنے میں منہمک رہا اور اپنے قلم سے برابر جہالت، تعصب، مفلسی، ریاکاری، تنگ نظری اور رجعت پسندی کے خلاف جہاد کرتا رہا۔ وہ سوشلسٹ شروع سے تھا اور سرمایہ دارانہ نظام کا سخت دشمن تھا۔ پہلی جنگ عظیم میں اگرچہ اس نے انگریزی حکومت کی حمایت کی مگر سرکاری حلقے اس وجہ سے اس سے خوش نہ تھے کہ وہ دونوں طرف کے سپاہیوں کو یہ تلقین کرتا تھا کہ "اپنے اپنے افسروں کو گولی ماردیں اور جاکر اپنے اپنے کھیتوں میں فصلیں اگائیں اور اپنے کارخانوں کو آباد کریں۔" وہ جنگ کو سرمایہ داروں کا ایک خطرناک کھیل سمجھتا تھا، جس میں سارا خطرہ عوام کے لیے اور سارا نفع سرمایہ داروں کے لیے ہے۔ جب روس میں اشتراکی حکومت قایم ہوئی تو شا نے اس کا خیر مقدم کیا۔ وہ مارکس کا بڑا معتقد تھا اور کہتا تھا کہ "مارکس نے اُسے آدمی بنایا اور اُسے زندگی میں ایک معنی اور مقصد اور ایک مشن عطا کیا۔" چونکہ وہ آمروں کی شخصیت سے متاثر ہوجاتا تھا اس لیے کاڈویل وغیرہ نے اس پر اعتراضات کیے ہیں مگر دراصل وہ فسطائیت کا دشمن تھا اور سوویٹ روس کا دوست۔ اس نے اپنے ملک میں اور دنیا میں روس سے دشمنی کے جذبے کو کم کرنے کی ہمیشہ کوشش کی۔ وہ جب روس گیا تھا تو وہاں اس کی بڑی آؤبھگت ہوئی تھی۔ اور شا نے ہمیشہ اس پر فخر کیا۔ اگرچہ اس کی طبیعت ایسی تھی کہ وہ جن لوگوں یا چیزوں سے محبت کرتا تھا اُن کا بھی مذاق اڑائے بغیر نہیں

رہتا تھا۔ یوں بھی اُسے بحث کرنے اور جھگڑنے میں مزا آتا تھا۔ کوئی بات ہو وہ اس سے اختلاف کرتا تھا۔ اس کی بات مان لی جاتی تھی تو اپنی بات سے اختلاف کرنے لگتا تھا۔ کہتا تھا کہ اس طرح بحث کرنے سے ذہن تیز ہوتا ہے اسی لیے اس کی باتوں پر زیادہ اعتماد نہیں کرنا چاہیے۔ اس کی حرکتوں کو دیکھنا پا ہیے۔ وہ بہت اچھا دوست اور ایک مہذب دشمن تھا۔ جب کسی کے خلاف کوئی غلط یا نامناسب بات کہی جاتی، یا کوئی عوام کے تعصب اور تنگ نظری کا شکار ہوتا تو شا کی آواز ہمیشہ اس کی حمایت میں اٹھتی۔ ٹسکر ڈ یلڈ کے خلاف جو ہنگامہ ہوا تھا اس میں شا کا طرزِ عمل یقیناً قابلِ تعریف ہے۔ شا جب تک زندہ رہا ہر اہم اور مفید تحریک میں حصہ لیتا رہا۔ وہ یوں تو شہر اور تہذیب کی محفلوں سے دور گاؤں میں رہتا تھا مگر وہ آخر تک انگلستان کی ذہنی اور ادبی سرگرمیوں سے باخبر اور ان میں شریک رہا۔ جب ۱۹۵۰ء کے شروع میں نیو سٹیٹس مین میں Play of Ideas کی بحث چھڑی تو شا نے بھی حصہ لیا۔ اس کا جواب "حرفِ آخر" تھا۔ اس نے اپنی تصانیف سے بہت روپیہ کمایا۔ خاموشی سے اس نے لوگوں کی مدد بھی کی مگر بظاہر اسے خیرات اور رفاہِ عام میں چندہ دینے سے سخت چڑ تھی۔ وہ اپنا پروپیگنڈا بہت کرتا تھا اور بعض طبائع پر یہ خودی اور خود پسندی گراں گزرتی ہے مگر انصاف یہ ہے کہ وہ اس انداز کو نبھانا بھی جانتا تھا، وہ ایک باقاعدہ، خاموش اور منہمک زندگی گزارتا تھا۔ اس نے زندگی کی بہت سی لذتیں اپنے اوپر حرام کر لی تھیں۔ گوشت بالکل نہیں کھاتا تھا شاید اسی لیے وہ چورانوے سال تک

زندہ رہا اور جب تک جیا ایک شعلہ، ایک تلوار، ایک بجلی رہا۔ وہ شیکسپیر سے بڑا ہو یا نہ ہو لیکن شیکسپیر کی برادری میں یقیناً ہے۔ انگریزی ادب کا دنیا کو وہ ایک قابل قدر تحفہ ہے، جو ایسا گراں قدر اور پہلودار ہے کہ عرصہ دراز تک اس کی قدر و منزلت میں کمی نہ ہوگی۔

دسمبر ۱۹۵۰ء میں برٹش کونسل کی طرف سے شیکسپیر کے کچھ ایکٹر ہندوستان کے دورے پر نکلے تھے وہ لکھنؤ بھی آئے تھے اور یہاں انھوں نے شیکسپیر کے ڈراموں کے اجزا اسٹیج پر دکھائے تھے۔ ایک صحبت میں ان کی برادری کے ایک ممتاز فرد سے باتیں ہو رہی تھیں۔ قدرتی طور پر شیکسپیر اور شا کا ذکر آیا۔ میں نے جدید نسل کے لیے شا کی اہمیت پر زور دیا۔ ان بزرگ نے بڑے جوش سے کہا کہ شیکسپیر اور شا کا کوئی مقابلہ نہیں ہے۔ شا محض دھجیاں پھینکتا ہے۔ وہ Debunker ہے چسٹرٹن نے بھی اپنی کتاب میں اسے دلچسپ باتیں کرنے والا یا Conversationalist کہا ہے فرینک ہیرس کے نزدیک اس کے سارے کارناموں سے زیادہ اس کی شخصیت زندہ رہنے والی ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ شا وقتی مسائل میں اتنا الجھا ہوا ہے کہ وہ ابھی سے پھیکا اور پرانا ہو چلا ہے۔ لینن نے اس کے متعلق کہا تھا کہ:۔

> "وہ ایک اچھا آدمی ہے جو "فے بین" لوگوں میں گھر گیا ہے۔ کاڈویل اسے ایک ذہنی رئیس، ایک بورژوا سوشلسٹ کہتا ہے جو اپنے ڈراموں میں حقائق پیش کرتا ہے مگر ان کے قدرتی نتائج سے گریز کر کے خیالی انجام اور مزاحیہ پہلوؤں میں

پناہ لیتا ہے۔ اس کے نزدیک شا بھی اسی برادری
میں ہے جس میں ویلس، لارنس، پروست، ہکسلے،
رسل، فاسٹر، وانسرمان، ہیمنگ وے، اور گالسورتی
ہیں۔ یہ لوگ بورژوا تہذیب کی اپنے آپ سے
بیزاری ظاہر کرتے ہیں، جن کی آنکھیں کھل گئی ہیں
مگر جو نہ کسی بہتر چیز کی خواہش کر سکتے ہیں اور
نہ یہ سمجھ سکتے ہیں کہ بورژوا تہذیب میں انفرادیت
اور آزادی کا یہ تعاقب انسانوں کو کس دلدل
میں پہنچا دیتا ہے۔"

ایلیک ویسٹ کا خیال یہ ہے کہ:

"شا کے یہاں کش مکش ہے۔ وہ خرابیوں کو
واضح کر سکتا ہے مگر ان سے لڑنا نہیں جانتا
اس کے ڈرامے ایک مباحثہ ہیں۔ وہ سوشلسٹ
ہے مگر سوشلزم کے عزایم کو خواب اور خالی خولی
تصورات بتانے لگتا ہے۔ وہ عوام کی تحریکوں
میں نہیں جوہر زندگی (Life Force) میں
انسانیت کی نجات دیکھتا ہے۔"

بعض لوگ کہتے ہیں کہ وہ بڑا فلسفی بھی نہیں ہے اور اس کے
خیالات نے مارکس، نطشے، برگساں، سموئیل بٹلر اور ایپسن کے نظریات کا
معجون مرکب ہیں۔ یہ اور اسی قسم کے اعتراضات ان لوگوں کے ہیں جو
شا کی عظمت کو پوری طرح نہیں مانتے۔ ایسے لوگوں کی بھی بہت بڑی

تعداد ہے جو شا کے فلسفۂ زندگی، اُس کے ڈراموں، اُس کی نثر، اُس کی ظرافت، اُس کی شخصیت کے بڑے قائل ہیں اور جن پر اُس کے خیالات کا گہرا اثر ہوا ہے۔ جو ڈ تو اُسے اپنا گرو مانتا ہے پھر اعتراض کرنے والوں میں بھی اُس کے کارناموں کی عظمت کے معترف موجود ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ اعتراضات کیوں کیے گئے ہیں اور اُن کی اہمیت کیا ہے۔

شا اُن فن کاروں میں سے ہے جو زندگی کی مصوری پر قانع نہیں ہے، جو فطرت کو آئینہ دکھانا کافی نہیں سمجھتے۔ فن کا ہمارا نظریہ اب بھی بڑی حد تک جمالیات، فن اور فن میں بھی رمزیت کا غلام رہا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ فن کار حُسن کا پجاری ہے۔ یہ غلط نہیں مگر حُسن کا مروجہ تصور ایک ناقص اور محدود تصور ہے۔ تاج محل اور اجنتا میں بھی حُسن ہے اور کسی حورِ ارضی میں بھی۔ مگر انسان کے اپنے ماحول سے جنگ کرنے، فطرت سے مقابلہ کرنے، اور اپنے آپ کو بہتر بنانے، اُس کے جہالت، غلامی اور غریبی کی زنجیروں کو توڑنے میں بھی حُسن ہے۔ رسم و رواج کے خلاف بغاوت کرنے میں بھی حُسن ہے اور فرسودہ خیالات کے طلسم کو چاک کرنے میں بھی حُسن ہے۔ جاگیردارانہ دور میں زندگی اتنی پیچیدہ نہ تھی جتنی سرمایہ داری کے دور میں ہو گئی ہے۔ سرمایہ داری نے انسانیت کے لیے بہت سی برکتیں بھی پیدا کیں۔ اُس کے علم، اُس کے اقتدار، اُس کی کارکردگی، اُس کے معیارِ زندگی میں اضافہ ہوا، اُسے فرد کی آزادی کا تخیل بخشا، اُسے محدود جغرافیائی بندھنوں سے نکالا، اُسے ساری دنیا پر نظر ڈالنے پر مجبور کیا۔ مگر اپنے اندرونی تضاد کی

وجہ سے وہ اس سانپ کی طرح ہے جو اپنے بچّوں کو کھا جاتا ہے۔
اُس نے ایک ہاتھ سے جو کچھ دیا ہے وہ دوسرے ہاتھ سے لے لینا چاہتا
ہے اور چونکہ وہ جاگیردارانہ دور کے انسانی رشتوں کو بھی باقی نہیں
رکھ سکتا' اس لیے انسان کے جسم کو اور مجروح اور اس کی روح کو اور
مظلوم بنا دیتا ہے۔ اچھا اور بڑا ادب انسانیت کے لیے مشعلِ راہ ہوتا
ہے' اس لیے سرمایہ داری کے دور میں سستا' کاروباری اور
ہیجانی ادب فروغ پاتا ہے۔ ایسے زمانے میں جو لوگ سوسائٹی کی
بنیادی خرابیوں کو دیکھ لیتے ہیں اور اُن خرابیوں کو فن کے سانچے میں
ڈھال کر لوگوں کے خیالات وجذبات کو متاثر کرتے ہیں، ان کے خلاف
غلط فہمیاں پھیلائی جاتی ہیں۔ برنارڈ شا پر شروع میں یہ اعتراض تھا
کہ وہ اخلاق کا دشمن ہے' وہ تمام شریفانہ اور مہذب اداروں کا مذاق
اُڑاتا ہے۔ وہ اسٹیج کے پردے پر نامناسب اور ناموزوں باتیں کہتا
ہے۔ مسز وارن کے پیشے (Mrs. warren's Profession)
میں اس نے طوائف کی زندگی پیش کی تھی۔ بہت عرصے تک انگلستان
کے اخلاق کے اجارہ داروں نے اُسے وہاں کے اسٹیج کے قابل نہ سمجھا
اور اس کے دکھائے جانے پر پابندی عاید کی۔ چنانچہ برنارڈ شا چونکہ
وکٹوریہ کے عہد کی کھوکھلی' بناوٹی اور منافقانہ قدروں کا دشمن تھا اور
انگلستان کی ظاہری شان و شوکت اور احساسِ برتری کے بُت کو
پاش پاش کرنا چاہتا تھا، اس لیے اس کے اس مقصدی' بے رحم اور
تیز نفتی حربوں کی مخالفت کی گئی اور اُسے پُرانے قواعد اور صدیوں کے
منجمد اصولوں کی روشنی میں پرکھ کر فیل کر دیا گیا۔ فرینک ہیرس کہتا

ہے کہ" شا کے سوشلزم نے اس کی تمام تصانیف کو متاثر کیا ہے وہ اپنے فلسفے میں مخلص ہے اگر وہ اپنے عقاید پر عمل پیرا نہیں ہو سکتا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ پولیس اُسے ایسا نہیں کرنے دیتی۔ اگر اس کا سوشلزم نہ ہوتا تو شا بھی نہ ہوتا۔"

شا نے ڈرامے کو اپنے نظریۂ حیات کی ترجمانی کا آلہ بنایا۔ ابسن نے اس سے پہلے مغربی یورپ کے مصنوعی اخلاق کا پردہ فاش کیا تھا اور مرد وعورت کی مساوات کا غلغلہ بلند کیا تھا۔ اُسے ڈرامے سے ایک کام لینا تھا۔ وہ سماج کو ایک شخص کی جاگیر بنانے کے بجائے عوام کی خواہشات اور اُن کے فلاح و بہبود کا گہوارہ بنانا چاہتا تھا۔ برنارڈ شا کا بھی یہی مقصد تھا۔ جب نیو اسٹیٹس مین میں Play of Ideas پر بحث چھڑی تو شا نے اس کے متعلق بڑی فیصلہ کن بات کہی۔ اپنے معترض کو جواب دیتے ہوئے اُس نے سوال کیا تھا کہ ڈراما نویس کے لکھنے کا مقصد کیا ہے؟ اگر وہ صرف فطرت کو آئینہ دکھاتے ہیں تو اس کی زندگی کا تصور ایک سپاہی کا سا ہوگا جو سڑک پر اپنی ڈیوٹی انجام دے رہا ہے۔ لوگوں کی ایک بھیڑ اُس کے سامنے سے گزرتی ہے، لیکن وہ کیوں گزرتی ہے؟ اس میں کون لوگ ہیں، کہاں جا رہے ہیں، اور کیوں جا رہے ہیں۔ وہاں جا کر وہ کیا کریں گے اور سپاہی کے سامنے آنے سے پہلے وہ کیا کر رہے تھے۔ وہ شادی شدہ ہیں یا نہیں۔ کون ان میں مجرم ہے اور کون سوسائٹی کا محسن؟ سپاہی یہ کچھ نہیں جانتا اگرچہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ ان میں سے کس قبیل کے لوگ اس مجمع میں موجود ہیں۔"
شا ایسا ایک سپاہی بننے پر قانع نہ تھا۔ وہ زندگی کے کارواں کو

گزرتے ہوئے دیکھ کر اس کا رواں کی منزل دریافت کرنا چاہتا تھا اور اگر منزل غلط ہو تو قافلے کو سیدھے راستے پر چلانا ضروری ہوجاتا تھا۔ وہ اپنے آپ کو کسی پیمبر سے کم نہیں سمجھتا تھا۔ وہ ادب کو تفریح سمجھنا ادب کی توہین سمجھتا تھا اور تفریح کے عام معیاروں پر قانع نہ تھا۔ وہ ادب اور زندگی دونوں کا ایک ہی مقصد قرار دیتا تھا۔ وہ جانتا تھا کہ انسان کی ترقی کی راہ میں سب سے بڑا روڑا مفلسی ہے۔ اس کی حکیمانہ نظر نے دیکھ لیا تھا کہ دولت کی غلط تقسیم کی وجہ سے چند لوگ دنیا کی ساری نعمتوں سے محظوظ ہوتے ہیں اور باقی بہت بڑی تعداد محروم رہتی ہے۔ وہ اس تمدن و تہذیب کا جانی دشمن تھا جس کی رنگینی اور آب و تاب میں عوام کا لہو شامل ہو۔ اسی لیے وہ سرمایہ داری کا بہت بڑا مخالف تھا۔ ذاتی ملکیت کے جو فوائد عام طور پر گنائے جاتے ہیں اس پر طنز کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ

"اس نے از کار رفتہ خیالات کے ایک ڈھیر کچھ
داغدار طبقاتی ادب اور طبقاتی فن اور خاصے زہر
اور مصیبت کے سوا کیا دیا ہے"۔

وکٹوریہ کے عہد کے بورژا طبقے میں جو بھلے آدمی کو چڑھنے والی خود پسندی اور خود نمائی تھی اس پر نشتر زنی کرنے سے وہ کبھی نہ چوکا۔ انگریزی سامراج کی بنیادی خصوصیات کو اس سے بہتر کسی نے نہیں سمجھا۔ ایک اور جگہ لکھتا ہے۔

"ہماری موجودہ ملک گیری کا نظام جس میں سیاحی
اور آبادکاری کے بہانے سے ڈنڈے کے پیچھے جھنڈا

اور جھنڈے کے پیچھے تجارت اور سب سے آخر میں
پادری آتا ہے۔ اس وقت دم سے پیچھے آ رہے گا
جب ہماری فوجوں کی عنان سرمایہ دار طبقے سے عوام
کے ہاتھوں میں پہنچ جائے گی۔"

غرض شا کی گہری نظر نے اپنے زمانے کے اخلاق، معاشرت، تعلیم، سیاست، شعر و ادب، فنونِ لطیفہ، سب کی تہ میں بنیادی اقتصادی محرکات کو دیکھ لیا تھا۔ اس نظر نے اسے سوشلسٹ بنایا۔ اس کی عظمت اقتصادی مسائل کی نظریاتی تنظیم میں نہیں ہے بلکہ ان نظریات کو شعر و ادب کے لیے مواد کے طور پر استعمال کرنے اور اس سے زیادہ انھیں بڑی خوبی، جوش اور تاثیر سے بیان کرنے میں ہے۔ ادب میں خیال کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا مگر خیال کے اظہار کو ایسا حسین اور جاندار ہونا چاہیے کہ وہ جذبات پر ایک گہرا اثر چھوڑ جائے۔ اسی لیے شا اندازِ بیان میں فکر کی روشنی اور عقیدے کی گرمی ضروری سمجھتا ہے۔ وہ سائنس اور عقلیت کا پرستار ہے۔ تاریخ کا شعور رکھتا ہے مگر سائنس، عقلیت اور تاریخ کے نام سے بورژوا تہذیب نے جو آدھی سچائیاں بیان کی ہیں اُن پر حملہ کرنے سے باز نہیں آتا۔ وہ ارتقا کو مانتا ہے مگر ڈارون کے بجائے لے مارک سے زیادہ متاثر ہے یعنی وہ سمجھتا ہے کہ ماحول کی تبدیلی سے جو خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں وہ وراثت پر اثر بھی کرتی ہیں، یعنی ماحول کے بدلنے سے انسانی فطرت پر بھی پائدار اور آنے والی نسلوں تک منتقل ہونے والا اثر ڈالا جا سکتا ہے۔ آج لائی سینکو کے نظریے کے خلاف انگریز اور امریکن ماہرین

حیاتیات نے جو طوفان اٹھایا ہے اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اس کے
تجربات اشتراکیت کے لیے بڑا حربہ ہیں اور بورژوا سائنس کا صدیوں کا
بنایا ہوا محل خود بخود گر جاتا ہے۔ چونکہ شا لائف فورس میں اعتقاد رکھتا
ہے اور اس میں برگساں کے تخلیقی ارتقا اور نٹشے کے خیالات دونوں کا
عکس ملتا ہے اس لیے مارکسی نقادوں نے اس پر اعتراض کیے ہیں لیکن
میں شا کو کوئی بڑا اور اہم فلسفی نہیں مانتا۔ اقبال کی طرح اس نے بھی
اپنے زمانے کے حکیمانہ خیالات سے فیض اٹھایا ہے اور ان سے اپنے نظریۂ فن
میں مدد لی ہے۔ وہ مذہب و اخلاق کو بھی مقررہ اور جامد اصولوں
کے بجائے انسانیت کی بڑھتی ہوئی اور پھیلتی ہوئی ضروریات کے
مطابق دیکھتا ہے۔ لوگ اسے لامذہب بھی کہتے ہیں، حالانکہ فرینک
ہیرس بھی اس کے اندر اخلاقی عظمت، زاہدانہ طہارت اور ایک مذہبی
جذبے کو مانتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ فلسفی سے زیادہ سوشل ریفارمر یا
سماجی مصلح ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ اس کا بورژوا مزاج اس نظام کی
خرابیوں کو تو دیکھ لیتا ہے مگر ان کا علاج تجویز کرنے کے لیے جس معروضیت
اور خود احتسابی کی ضرورت ہے وہ اس کے بس کی نہیں۔ کہا جاتا ہے
کہ وہ توڑنا پھوڑنا جانتا ہے کچھ بنا نہیں سکتا۔ جہاں لہلہاتے ہوئے
کھیت اور سر بفلک محل تھے وہاں اس کے حملوں کے بعد شاندار کھنڈر
ملتے ہیں۔ وہ چونکاتا ہے۔ روح تک کو جھٹکے پہنچاتا ہے اور اس طرح جذباتی
اور روایتی انسانوں کو نئے سرے سے مردانگی عطا کرتا ہے۔ وہ بت شکن
ہے اور ہر مروجہ ادارے یا نظام پر بے دھڑک اپنے طنز کے تیر برساتا
ہے مگر وہ تعمیر نہیں کر سکتا۔ طنز یوں بھی تعمیر کے لیے موزوں نہیں ہے۔

شا کو بھی اس کا احساس تھا اس لیے وہ اپنے مختصر ڈراموں پر طویل طویل دیباچے لکھتا تھا۔ وہ ڈراموں کی پیدا کی ہوئی خلش سے کام لینا چاہتا تھا اور انصاف یہ ہے کہ اس نے بہت بڑی حد تک یہ کام لیا بھی ہے۔ وہ انسان میں ایسا عزم، ایسا ولولہ، ایسا مجاہدانہ جذبہ پیدا کر دیتا ہے کہ زندگی باوجود اپنی نعمتوں کے ایک چیلنج ایک دعوتِ عمل بن جاتی ہے۔ وہ لوگوں کو طویل اور باعمل زندگی کی طرف بلاتا ہے۔ وہ انھیں تسخیر فطرت کی بشارت دیتا ہے۔ وہ خوابوں کو حقیقت بنانا چاہتا ہے اور ازل اور ابد کی طنابوں کو ملا دینا چاہتا ہے۔ اس کا ڈراما (Back to Methuselah) ابتدائے آفرینش سے شروع ہوتا ہے اور خیال کی آخری سرحدوں تک جاتا ہے۔ زندگی اس کے ہاتھوں بلندی، برگزیدگی، عظمت و رفعت کی حامل ہو جاتی ہے۔ وہ مسرت کی تلاش نہیں کرتا، زندگی کے معنی و مقصد اور افادیت کی مسرت کو ڈھونڈھتا ہے۔ بشر اور فوق البشر (Man and Super Man) میں کہتا ہے:

"زندگی کی سچی مسرت یہ ہے کہ انسان جس مقصد کو عظیم الشان سمجھتا ہے اس میں کام آئے اور قبل اس کے کہ وہ از کار رفتہ کہا جائے وہ اپنے خون کا آخری قطرہ اس مقصد کے لیے نثار کر دے۔ انسان کو چاہیے کہ بجائے خود غرضیوں اور چھوٹی موٹی خواہشات کی ایک پوٹ بننے کے اور دنیا سے شکایت کرنے کے

کہ وہ اسے خوش کیوں نہیں رکھتی، فطرت کی
طاقت اور اس کا دستِ راست بن جائے۔"

ظاہر ہے کہ جو فن کار زندگی اور انسانیت کا ایسا بلند اور رفیع تصور رکھتا ہو اور اسے فن کا رنگین لباس بھی دے سکتا ہو، اس کی عظمت میں کوئی شبہ نہیں ہو سکتا۔

میرے نزدیک شا کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ڈرامے کی دنیا میں انقلاب کر دیا۔ وکٹوریہ کے عہد کا اسٹیج قیدو بند میں جکڑا ہوا تھا۔ تھیٹر کی سرپرستی میں اگرچہ خواص اور عوام دونوں شریک تھے مگر خواص سے روپیہ زیادہ ملتا تھا اس لیے ڈراما اُن قدروں کی مصوری کرتا تھا جو خواص کو مطمئن رکھیں اور اُن کے مفاد کو ٹھیس نہ لگنے دیں۔ عوام کے لیے کچھ مزاحیہ حصے اور خیر کی شر پر فتح کافی تھی۔ ڈرامے میں کشمکش ضروری ہے، یہ کشمکش واقعات اور عمل کے ذریعے سے دکھائی جاتی ہے۔ چونکہ وکٹوریہ کے عہد میں الزبتھ کے دور کی رومانی اور تخلیقی روح نہ تھی اس لیے اس زمانے کے ڈراموں میں وہ شاعرانہ جذبہ، وہ پُرجوش محبت، وہ گہرا روحانی کرب بھی نہیں ملتا جو شیکسپیئر اور دوسرے ڈراما نگاروں کا طرۂ امتیاز ہے۔ شیکسپیئر فطرت کے چہرے سے نقاب اُٹھاتا تھا۔ وہ زندگی کا مصور تھا۔ وکٹوریہ کے عہد کے ڈرامانویس اس زمانے کے اخلاق کے مصور تھے اُن کے یہاں ایک شخص کے بجائے ایک فقرہ دوسرے سے باتیں کرتا تھا۔ شا نے ڈرامے کو تفریح سے زیادہ تبلیغ کا آلہ بنایا۔ آسکر وائلڈ وغیرہ جو وکٹوریہ کے عہد سے باغی تھے اسٹائل کے شہید تھے، شا خیال اور نظریۂ حیات کا شہید تھا۔ وہ اس نکتے

کو خوب سمجھتا تھا کہ اگر کہیں بحث ہو رہی ہو تو سنجیدہ سے سنجیدہ آدمی اپنی کتاب چھوڑ کر بحث سننے لگے گا۔ چنانچہ اس نے ڈرامے میں واقعات کی کشمکش کے بجائے، خیالات کی کشمکش دکھائی اور اُس کے ہاتھوں یہ کشمکش اتنی ہی عظیم الشان، بلکہ اس سے زیادہ عظیم الشان معلوم ہوتی ہے جتنی محبت یا فرض یا فرد کی رومانیت اور سماج کی باقاعدگی کی۔ جن لوگوں کو شادی شدہ عورتوں اور مردوں کے ناجائز عشق کی داستانوں کا چٹخارا پسند ہے، شا کے ڈرامے اُن لوگوں کے لیے نہیں۔ ہاں محبت کے گرد اور شادی شدہ زندگی کی تلخ حقیقتوں کے گرد جو جذباتی اور رومانی پردے پڑے ہوئے ہیں ان کو فاش کرنے میں اُسے مزا آتا ہے۔ چارلس کے سنہرے دنوں میں وہ لکھتا ہے کہ:

"جو لوگ چارلس کی داشتاؤں کی کہانیاں سننا زیادہ پسند کرتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ اُس کے دور میں نیوٹن جیسی شخصیت بھی تھی۔ میرے ڈرامے اُن کے لیے نہیں ہیں بلکہ جنھیں جارج فاکس سے زیادہ چارلس کی داشتہ کے کوٹھے پسند ہیں انھیں چاہیے کہ تھیٹر جانا چھوڑ دیں۔"

چارلس، نیوٹن اور فاکس کے ذہنوں کے تصادم میں جو لطف ہے وہی شا کو عزیز ہے، گو وہ اس ذہنی تناؤ کو کم کرنے کے لیے چارلس کی داشتاؤں کو نیوٹن کے مکان پر لانے اور اُن کا ایک

دوسرے سے اور چارلس سے جھگڑنا بھی دکھا سکتا ہے۔ چنانچہ شا
کے تقریباً سب ڈرامے مقصدی ہیں۔ ان میں کسی نہ کسی مسئلے کو پیش کیا
گیا ہے، شاید شیکسپیر کے سوا کسی ڈراما نویس نے اتنے وسیع اور
مختلف موضوعات پر ڈرامے نہ لکھے ہوں گے۔ ان میں ڈاکٹروں کی
بے حسی اور عورتیات کے مسائل تک آجاتے ہیں۔ ان میں ان مسائل
کا قطعی حل نہیں ہے اور نہ یہ کام آسان ہے مگر وہ ان مسائل کی
طرف لوگوں کو توجہ دلانا اور ان کے حل کی طرف انھیں لے جانا
ضروری سمجھتا ہے۔ اس کے ڈراموں میں Arms And The
Man, St. Joan, Major Barbara, Man And
Super-Man, Mrs Warren's Profession, John
Bullsother Island, Candida, Heartbreak
House اُس کے شاہکار کہے جا سکتے ہیں۔ وہ خود Heartbreak
House اور Mrs Warren's Profession کو اپنے سب
سے اچھے ڈرامے سمجھتا تھا۔ بعد میں نظریاتی اعتبار سے Back
Man And Super Man اور To Methuselah
کو ماننے لگا۔ فرینک ہیرس کے نزدیک Candida اُس کا شاہکار
ہے جوڈ St. Joan کو سب سے بڑا درجہ دیتا ہے لیکن اس
میں شک نہیں کہ ڈرامے کے نقطۂ نظر سے اس نے جو بلندی "خوش گوار
یا ناخوش گوار" ڈراموں میں حاصل کی وہ اسے بعد میں نصیب نہ ہوئی۔ ان
میں سے ہر ڈرامے میں کوئی نہ کوئی اہم مسئلہ لیا گیا ہے اور شا نے
جس طرح فن کے قواعد کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہ تجربات کیے ہیں وہ اس

کی تخلیقی اور تنقیدی صلاحیت کا ثبوت ہیں۔ سب سے پہلے جس چیز
پر ہماری نظر جاتی ہے وہ یہ ہے کہ شا کی اسٹیج کے لیے ہدایات صرف
اسٹیج کی ضروریات کے لیے نہیں ہیں۔ ان میں بہت سی باتیں ایسی کہی
گئی ہیں جو اسٹیج پر ظاہر بھی نہیں کی جا سکتیں۔ شا کے ڈرامے اسٹیج کے
لیے موزوں ہیں مگر وہ پڑھنے کے لیے بھی ہیں۔ بقول ایلیک ویسٹ کے
اس کے یہاں دُہرے ڈرامے ہیں، ایک وہ جو اسٹیج پر نظر آتا ہے
دوسرا جو ہدایات میں ہے۔ ایک سخن کی حدود میں آجاتا ہے دوسرا
ماورائے سخن ہے۔ اس طرح شا اسٹیج کی عارضی زندگی کو ذہن کی ابدی
اور لازوال زندگی دے دیتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یہاں محبت،
سازش، غلط فہمی، فرد کے مختلف جذبات میں کشاکش کے بجائے
ذہنوں کی کش مکش، خیالات کا ٹکراؤ، نظریات کا تصادم ملتا ہے۔ یہاں
تفریح کے پردے میں تبلیغ ہے۔ یہاں ہنستے ہنستے انسان کی آنکھوں میں
آنسو آجاتے ہیں۔ یہاں انسان کبھی جذبات کے ستاروں سے پرے
جا نکلتا ہے تو کبھی اُس کے خوابوں کا تانا بانا اس طرح بکھرتا ہے کہ
وہ اپنے آپ کو تحت الثریٰ میں پاتا ہے یہاں دل ٹوٹتے ہیں تو
دیلی ڈن کی طرح پختگی اور شعور کا آغاز ہوتا ہے، یہاں کوئی چیز مقدس
نہیں ہے، کوئی بُت پرستش کے قابل نہیں ہے، سوائے انسان
کے ماحول سے جنگ کر کے اپنے آپ کو بہتر بنانے اور سماج کی
فلاح کے لیے اپنے آپ کو وقف کرنے کے۔ جیمس برائڈی نے جو خود
ایک اچھا ڈراما نویس ہے شا کا مولیر سے موازنہ کرتے ہوئے تسلیم
کیا ہے کہ مولیر تو کیا شاید ہی کوئی اور ڈراما نویس ہو جو شا کی سی

وسعتِ پرواز رکھتا ہو۔ شاؔ پر نقادوں نے یہ الزام لگایا تھا کہ وہ ڈرامے کے قواعد کا خیال نہیں رکھتا جو ارسطو کے وقت سے اب تک مانے جاتے ہیں۔ شاؔ کا جواب یہ ہے کہ وہ ارسطو تک نقادوں کے راستے سے جانے کے بجائے اپنے راستے سے گیا ہے۔ یہ بات مبالغہ آمیز معلوم ہوتی ہے لیکن صحیح ہے۔ شاؔ میں قوتِ ایجاد کی کمی نہ تھی۔ مگر وہ دوسروں کی ایجادوں سے فائدہ اُٹھانا بھی جانتا ہے۔ اُس کے ڈراموں میں حیرت انگیز جِدّت‌ طرازی، نادر کردار نگاری، پُر لطف، رواں دواں مگر جاندار اور خیال انگیز زبان اور بے مثل ظرافت ملتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شاؔ کے یہاں مباحثہ اور مناظرہ زیادہ ہے، لوگ گھنٹوں باتیں کرتے ہیں اور نہیں تھکتے مگر یہ محض باتیں نہیں ہیں بجلی کی لہریں ہیں ان کے اثر سے ذہنی فضا بدلتی ہے، لوگوں میں تبدیلیاں ہوتی ہیں، وہ کچھ سے کچھ ہو جاتے ہیں۔ یہ کہنا بھی بالکل صحیح نہیں کہ اس کے سارے کردار اس کی اپنی شخصیت کے پرتو ہیں اور اُس کے کرداروں میں اسی کی تصویریں نظر آتی ہیں۔ اُس کے درجنوں کردار ایسے ہیں جن کی اپنی زندگی ہے اور جو ذہن پر ایک غیر فانی اثر چھوڑ جاتے ہیں۔ اُس کی کردار نگاری میں چند نمایاں رجحانات بھی ہیں۔ اس کی عورتوں میں ایک نیا جلال، ایک نئی خود اعتمادی، ایک نئی حقیقت پسندی نظر آتی ہے۔ مسز وارن کے پیشے میں ودی، ہارٹ بریک ہاؤس (Heart Break House) میں ایلی ڈن، لیڈی سیسلی، این، ایلی زا، معصوم نسوانیت کی پڑیاں اور موم کی پتلیاں نہیں ہیں جنھیں مرد جدھر چاہیں موڑ دیں، جنھیں ذرا دیر کے لیے گلے کا ہار بنائیں اور

پھر پیروں کے نیچے مسل دیں، یہ صید نہیں صیاد ہیں جو بڑے بڑے غازیوں اور فاتحوں کو اپنے آنچل کے پلو سے باندھ سکتی ہیں جو مردوں کے جذبات سے اس طرح کھیل سکتی ہیں جیسے بلّی چوہے سے کھیلتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ محض حقیقت کی پرچھائیاں نہیں ہیں، حقیقت ان کی پرچھائیں ہے، پھر شا کے یہاں صرف باغی اور نئی عورتیں ہی نہیں ہیں ان میں کنیڈی ڈا اور سینٹ جون جیسی دیویاں بھی ہیں جو عشق اور میدانِ جنگ دونوں کی ہیروئن ہیں، پھر شا کے یہاں کیپٹن شاٹ اوور، فادر کیگن جیسے صاحبِ نظر بزرگ بھی ہیں اور الفریڈ ڈولٹل، لک جیز، ددبے دات جیسے نادر روزگار کردار بھی۔ شیکسپیر نے اس کلوپٹرا کو پیش کیا ہے جس نے انطونی کو دیوانہ بنادیا، مگر شا ہمارے سامنے وہ کلوپٹرا لاتا ہے جو ابھی اپنے سحر کے شباب پر نہیں پہنچی اور جس کی فتوحات کا آغاز جولیس سیزر سے ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شا تاریخ اور تاریخی شخصیتوں کے ساتھ بڑی آزادی برتتا ہے۔ مگر وہ تاریخ کو زندہ اور صدیوں کے دھندلکے کو روشن بھی کرسکتا ہے۔ اُسے تاریخی غباروں میں سوئی چبھونے میں مزا آتا ہے۔ نپولین، سیزر، الزبتھ کوئی اس سے محفوظ نہیں رہا۔ جو لوگ مغالطے میں مبتلا ہیں، جنھوں نے اپنی شخصیت کا ایک بُت بنا رکھا ہے جو نرگسیت کا شکار ہیں، شا کا تیر اُن کے لیے ہر وقت تیار ہے۔ ریسٹڈن اور مارل جیسے لوگوں کے یقین و ثبات کی دنیا میں وہ ایسے رخنے ڈال دیتا ہے جو کبھی بند نہ کیے جاسکیں۔ سوئفٹ کی طرح کوئی احمق اور شیطان اس کے کوڑے سے نہیں بچا، ہاں اگر کسی شیطان کی شیطنت میں ندرت ہے تو شا اُس کی

تعریف کیے بغیر نہیں رہتا۔ اقبال کی طرح شا کے یہاں بھی "کارنادر" اگر گناہ ہو تو ثواب ہے۔

شا کے ڈراموں میں مجھے مسز وارن کا پیشہ، ہارٹ بریک ہاؤس، پگ میلی ین، سینٹ جون اور میجر باربرا زیادہ پسند ہیں۔ بشر اور فوق البشر کو شا نے کامیڈی اور فلسفہ دونوں کہا ہے۔ کامیڈی کی حیثیت سے یہ بڑا قابلِ قدر ہے مگر اس کا فلسفہ باوجود بڑا رنگین اور دل کش ہونے کے گہرا نہیں۔ (Back To Methuselah) میں ہم شا کے ذہن کی پرواز اور اس کی صناعی کی داد دے سکتے ہیں مگر اس کے بزرگوں کی دنیا جو آخر میں صرف فکر کی عظمت اور تنہائی کی لذت پر قائم ہے، بڑی پھیکی، بے کیف، بے رنگ اور خاصی بے رحم ہے وہ خیال جس میں عمل کی گرمی نہ ہو اور وہ ذہنی بلندی جو تنہائی اور خلوت کی مرہونِ منت ہو، جہاں شعر و ادب، بُت تراشی، ناچ رنگ سب کھلونے ہوں جہاں انسان کا مقصد صرف بڑھاپے پر فتح پانا اور تین سو یا چھ سو سال تک زندہ رہنا ہو، موجودہ مصروف اور باعمل عمروں کے مقابلے میں اُکتا دینے والی اور بیکار معلوم ہوتی ہے۔ مرنے کی پابندی کی طرح آزاد بندوں کو جینے کی پابندی بھی گراں گزرتی ہے۔ "مسز وارن کے پیشے" کے متعلق بعض لوگوں کا خیال یہ ہے کہ وہ اب پُرانی ہو چلی، حالانکہ میرے خیال میں اس کی بنیادی اہمیت اب بھی باقی ہے۔ طوائف کا مسئلہ سرمایہ داری کے وجود سے پیدا نہیں ہوا۔ مگر طوائف کو باقی رکھنے اور چلانے اور اس سے کام لینے میں سرمایہ داری جس حد تک معاون ہے وہ ظاہر ہے کیونکہ اس نے اس پیشے کو صرف جسم

بیچنے تک محدود نہیں رکھا بلکہ روح، خیال، قوم، محبت، اخلاق سب بیچنے کے سامان پیدا کر دیے ۔۔۔ اُردو میں امراؤ جان ادا، بازارِ حسن، لیلیٰ کے خطوط، سب میں طوائف کے مسئلے پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ مگر کسی کی نظر اتنی گہری نہ گئی اور تو اور قاضی عبد الغفار بھی مرد کے ظلم اور عورت کی مظلومیت کی نوحہ خوانی میں مصروف رہے۔ ہارٹ بریک ہاؤس میں شاؔ نے ایک طرف سرمایے کی تباہ کاریوں پر طنز کی ہے، دوسری طرف ان بے مصرف عورتوں اور مردوں پر بھی سخت وار کیا ہے جن کی زندگی سمٹ کر سستے عشق، خود پسندی اور زندگی کے مسائل سے علیحدہ ہو کر اپنی چھوٹی چھوٹی خواہشات میں سمٹ کر آ گئی ہے۔ پگ میلیین بظاہر ایسا کارنامہ ہے جس کا کوئی گہرا مقصد نہیں مگر ذرا ایلی زا جیسی پھول بیچنے والی عورتوں کے دل سے پوچھیے۔ سینٹ جون میں شاؔ نے کئی دل کش کردار دیے ہیں۔ ڈافن جو بعد میں جوؔن کی کوشش سے شہنشاہ بنا۔ انگریز جنرل جس نے جوؔن کو آگ میں جلوایا، جلّاد، پادری مارٹن، فرانسیسی جرنل سب زندہ کردار ہیں۔ جوؔن میں معصومیت اور یقین نے عظمت کا جامہ پہن لیا ہے۔ شاؔ کا کمال یہ ہے کہ وہ آخر میں ظاہر کر دیتا ہے کہ دنیا اپنے سنتوں کو ہر دور میں زندہ جلاتی رہی ہے اور سینٹ جون اگر پھر ظاہر ہو تو اس کا پھر یہی حشر ہو۔ ہائے اقبالؔ نے کیا بات کہی ہے ؎

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

میجر باربرا کامیاب بھی ہے اور ناکام بھی۔ شاؔ یہاں اپنے تصور میں بڑی

بلندی پر پہنچ گیا ہے اس نے یہاں سرمایہ دارانہ سماج کے مردوں اور عورتوں کو ڈرامے کا موضوع بنایا ہے۔ یہاں بڑے زور اور خوبصورتی سے یہ بات سمجھائی گئی ہے کہ سرمایہ داری کو نیست و نابود کرنے کا عزم موجود ہے مگر یہاں شا نے ہیرو کا انتخاب غلط کیا۔ سرمایہ دار خود دولت کو ختم کرنے اور اپنی آگ میں خود جل جانے کے لیے تیار نہیں ہوا کرتا' اس کا کام تو دوسروں کو اپنی تیار کی ہوئی دوزخ میں بھسم ہوتے دیکھنا ہے۔ یہاں باربرا کی شکست دراصل ایک ایسے پاکیزہ اور مقدس اور بلند جذبے کی شکست ہے کہ اس کے انجام پر افسوس ہوتا ہے۔ یہاں شا کا قلم بہک گیا ہے اور سرمایہ داری کا دشمن سرمایہ دار کو جب معاف کر دیتا ہے تو پڑھنے والے کے ذہن میں ایک انتشار پیدا ہو جاتا ہے پھر بھی ایلیک ویسٹ کے الفاظ میں "اپنے تصور کے اعتبار سے یہ شا کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔"

شا کے ڈراموں میں کینڈی ڈا کی ایک خاص اہمیت ہے اس میں ڈراما ہی نہیں شاعری بھی ہے۔ بظاہر کینڈی ڈا ایک ایسی باشعور اور بالغ نظر عورت معلوم ہوتی ہے جس پر عشق کرنے کو جی چاہتا ہے وہ مارل اور شاعر مارشس بینکس دونوں سے بہت بلند نظر آتی ہے۔ مگر مسز ویب نے اس کے متعلق ایک بڑی دلچسپ بات کہی تھی۔ وہ اسے ایک جذباتی طوائف Sentimantal Prostitute کہتی تھی۔ شا نے بظاہر یہاں شاعر کی رومانیت پر مارل کی ٹھوس واقعیت کو ترجیح دی ہے۔ مگر اس نے نادانستہ طور پر نراجی انفرادیت کے مقابلے میں باعمل اجتماعیت کو بھی شکست دے دی ہے۔ مارل بے چارہ آخر میں

بالکل بچہ ثابت ہوتا ہے اور نوجوان شاعر ایک دیو پیکر شخص۔ فتح محبت کی نہیں، دراز قد بیٹے کی ہوتی ہے۔ کینڈڈی ڈراما محبت شاعر سے کرتی ہے۔ مارل پر صرف ترس کھاتی ہے۔ یہاں در اصل شاعر کا شریر قلم ایسے شوخ رنگ استعمال کرتا ہے کہ تصویر میں بھی کچھ دھبے آجاتے ہیں۔

شا نے جمہوریت پر کئی ڈرامے لکھے ہیں ان میں (Apple cart) اور جنیوا قابل ذکر ہیں۔ اس نے مغربی جمہوریت کی خامیوں کو بھی اچھی طرح واضح کیا ہے۔ اس کا خیال یہ ہے کہ یہ جمہوری نظام چند بدا طواروں کے بدلے بہت سے نالائقوں کی حکومت کا دوسرا نام ہے۔ ہارٹ بریک ہاؤس میں ہنگن کہتا ہے کہ سیاست دانوں کے کرتبوں کے پیچھے سرمایہ داروں کی ڈور ہوتی ہے۔ "ڈاکٹر کی الجھن" میں اس نے موجودہ دور کے ڈاکٹروں کی نالائقی، بے اصولی، بے رحمی، اور ہوس کا نقشہ کھینچا ہے۔ غرضکہ یہ سارے ڈرامے مل جل کر ایک تصویر کے نقش ہیں۔ پگ میلین صوتیات کی تبلیغ کا ایک بہانہ ہے۔ شا مصلح اور معلم ہے۔ وہ غریبی کو ختم کرنا چاہتا ہے اور دولت کی غلط تقسیم کو حرفِ غلط کی طرح مٹانا چاہتا ہے۔ وہ ایک مکمل سوشلسٹ حکومت قائم کرنا چاہتا ہے۔ وہ تخلیقی ارتقا کے مذہب کی تبلیغ کرتا ہے، وہ عورتوں کی آزادی کا حامی ہے۔ وہ تعلیم کے نظام کی اصلاح کا متمنی ہے، وہ آزادیٔ خیال کی طرف مائل کرتا ہے وہ انسانوں کو بصارت کے علاوہ یہ بصیرت بھی دینا چاہتا ہے کہ وہ اپنی زندگی کو بہتر، زیادہ مصروف اور سماجی خیر کا باعث بنائیں۔ وہ جنگ کے بجائے امن، مقابلے کے بجائے تعاون کا علمبردار ہے۔ وہ ایک بلند مقصد کی وجہ سے ڈرامے

کی دنیا کو بھی بلند کر دیتا ہے۔ اُس کے فن میں اُس کے عقیدے اور ذوقِ یقین کی وجہ سے گرمی اور روشنی ہے۔ بعض اوقات گرمیٔ اندیشہ سے اُس کا آبگینہ پگھل جاتا ہے اور کہیں کہیں فن کی لطافتیں مقصد کی گراں باری کو برداشت نہیں کر پاتیں۔ اسی لیے اس کے کچھ ڈرامے وعظ ہو جاتے ہیں۔ کچھ مباحث ذہنی اُلجھن کا باعث ہو جاتے ہیں۔ کچھ کردار کردار نہیں رہتے کٹھ پُتلیاں بن جاتے ہیں مگر مجموعی حیثیت سے یہ تسلیم کرنا ضروری ہے کہ فن کو جس حد تک شا نے فکر بنایا، اور فکر میں جس حد تک فن کی دل کشی، تازگی اور ندرت پیدا کی وہ اسی کا حصہ ہے۔ وہ دنیا کے بڑے فن کاروں میں سے ہے اور موجودہ نسل کے لیے تو وہ شیکسپیر سے زیادہ قریب ہے۔ شیکسپیر کا جھگڑا تو صرف انسانوں سے ہے۔ شا تو خدا سے بھی جھگڑتا ہے اور کون سی مقدس چیز ہے جس کو اس نے بخشا ہے۔ وہ اپنے آپ کو بھی بخشنے کے لیے تیار نہیں ہے وہ ڈرامے کو زندگی کے پیچ و خم سے عہدہ برآ ہونے کے قابل بنا گیا ہے۔ ابھی وہاں تک بہت سے ادیب نہیں پہنچے۔

شا کے بلند مقصد اور اُس کے نادر فن کی وجہ سے بعض اوقات ہم اُس کی ایک بڑی خصوصیت کو پوری طرح محسوس نہیں کر پاتے حالانکہ اسی نے اس کی بلندی کا محل تعمیر کرنے میں بنیادی پتھر کا کام دیا ہے۔ یہ ہے اُس کی ظرافت۔ شا کے یہاں ذہنی ظرافت کا کمال نظر آتا ہے۔ اسی کی وجہ سے اُس کے طول طویل مکالمے ذہن پر بار نہیں معلوم ہوتے۔ اسی کی وجہ سے اس کا پیام گوارا بن جاتا ہے۔ کچھ لوگ سمجھتے ہیں کہ شا نے قولِ محال (Par-adox) سے بڑا کام لیا ہے۔ شا کے ترکش میں صرف یہی تیر نہیں۔ یہ تو آسکر وائلڈ کے یہاں بھی ہے مگر وہاں یہ بذاتِ خود ایک مقصد ہے۔

شا کے یہاں یہ ایک ذریعہ ہے۔ آسکر وائلڈ کے یہاں خیال پتلا ہے۔ شا کے یہاں زیادہ گہرائی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "تمسخر کے لیے میں صداقت سے کام لیتا ہوں، سچی بات دنیا میں سب سے بڑا لطیفہ ہے"۔ ظرافت میں ذہنی عنصر اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب بظاہر بالکل علیحدہ اور بے تعلق چیزوں میں ربط یا تضاد پیدا کیا جائے۔ شا نے اس نکتہ سنجی سے بڑا کام لیا ہے۔ ایک جگہ لکھتا ہے کہ "جب ایک احمق ایسا کام کرتا ہے جس سے اُسے شرم آتی ہے تو وہ ہمیشہ اُسے ایک فرض قرار دے لیتا ہے"۔ شہیدوں اور ایثار کے پتلوں کے دنیا بڑے گُن گاتی ہے۔ شا کی رائے یہ ہے کہ شہادت ہی ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے ایک نالائق انسان مشہور ہو سکتا ہے۔ اس نے انگریزوں کا بڑا مذاق اُڑایا ہے۔ انگریز ہر بات اصول سے کرتا ہے، وہ کسی کو لوٹتا ہے تو تجارت کے اصولوں کے مطابق، اور قتل کرتا ہے تو حُب وطن کے جذبے کے ماتحت۔ "سیزر اور کلوپیٹرا" میں برٹینس ایک مثالی انگریز ہے جو اپنے سوا سب کو وحشی اور گنوار سمجھتا ہے اور جس کا عقیدہ ہے کہ اُس کے قبیلے اور جزیرے کے رسم و رواج قانونِ فطرت ہیں۔ مدبروں اور سیاست دانوں کے متعلق اُس کا فیصلہ ہے کہ وہ ہر چیز سے ڈرتے ہیں۔ انھیں اخبار نویسوں، مزدوروں کی انجمنوں سے، عوام سے، سب سے ڈر لگتا ہے، وہ صرف انقلاب سے نہیں ڈرتے جس کے خطرات و نتائج کو وہ نہیں سمجھتے۔

اُس کے دلچسپ کرداروں میں مجھے دو بہت پسند ہیں۔ ایک الفریڈ ڈولٹل اور دوسرا جنرل برگوئن، ڈولٹل اچھا خاصا باتونی ہے۔ وہ آپ کا مغز چاٹ جائے گا۔ جنرل برگوئن نفاست پسند، شائستہ اور دلچسپ فقرے پر جان

دینے والا۔ ڈوٹل کو ایک مراقی امریکن نے تین ہزار سالانہ اس شرط پر چھوڑے
ہیں کہ وہ سال میں زیادہ سے زیادہ چھ دفعہ امریکہ جاکر عالمی اخلاق کی لیگ
کے سامنے لکچر دے۔ اس عطیے کی وجہ سے وہ پریشان ہے۔ بگنگ کہتا
ہے کہ لیکچر دینے اُسے دوبارہ نہیں بلایا جائے گا۔ ڈوٹل یوں گہرافشانی
کرتا ہے۔ "لیکچر کی پابندی کی وجہ سے میں پریشان نہیں ہوں۔ لیکچر دیتے
دیتے میں ان کا حلیہ بگاڑ دوں گا اور میرا بال بھی بیکا نہ ہوگا۔ مجھے تو شرافت
کی قبا پر اعتراض ہے کس نے اس سے کہا تھا مجھے ایک شریف آدمی
بنادے۔ میں خوش تھا، میں آزاد تھا۔ مجھے جب روپے کی ضرورت ہوتی
تھی تو جس طرح آپ سے وصول کیا اسی طرح قریب قریب ہر ایک سے
وصول کر لیتا تھا۔ اب میں پریشان ہوں۔ سر سے پیر تک جکڑ دیا گیا ہوں۔
اور ہر شخص مجھ سے روپیہ وصول کرتا ہے۔ میرا وکیل کہتا ہے کہ تمھارے
لیے یہ بڑا اچھا ہوا۔" میرے لیے؟ میں جواب دیتا ہوں۔ تمھارا مطلب
یہ ہے کہ تمھارے لیے یہ اچھا ہوا' جب میں غریب تھا ایک دفعہ کوڑے
کی گاڑی میں ایک بچوں کی گاڑی پڑی ملی اور مجھے وکیل کے پاس جانا
پڑا' اس نے بہت جلد مجھے رہا کرایا اور اپنا پیچھا بھی مجھ سے فوراً چھڑا لیا۔
یہی بات ڈاکٹروں پر صادق آتی ہے وہ اسپتال سے مجھے اتنی جلد نکال
دیتے تھے کہ میں اپنے پیروں پر کھڑے ہونے کی طاقت بھی نہ پاتا تھا
اور مجھے کچھ خرچ بھی نہیں کرنا پڑتا تھا۔ اب انھوں نے یہ دریافت کر لیا
ہے کہ میری صحت ٹھیک نہیں ہے۔ اور جب تک مجھے دن میں دو دفعہ
دیکھ نہ لیں انھیں چین ہی نہیں آتا۔ گھر میں مجھے کوئی ہاتھ نہیں لگانے
دیتا' کوئی اور وہ کام کر دے گا اور مجھ سے کچھ وصول کرے گا۔ سال بھر

پہلے دنیا میں سوائے دو تین کے میرا کوئی رشتے دار نہ تھا اور وہ بھی مجھ سے بات تک کرنے کے روادار نہ تھے۔ اب پچاس ہیں اور وہ سب مل کر ایک ہفتے کی حلال کی کمائی نہیں کر سکتے۔ مجھے اب اپنے لیے نہیں دوسروں کے لیے جینا پڑتا ہے۔ یہ ہے متوسط طبقے کا نظامِ اخلاق۔"

اب میں شرابی کی آتش بازی کے بعد شیطان کے مُرید' رچرڈ ڈجن کی تیغ زبان کے جوہر دیکھیے۔ انگریزی فوج کا میجر سونیڈن پوچھتا ہے:

سونیڈن:۔ (سختی سے) کیا تمھارا مطلب یہ ہے کہ تم باغی نہیں ہو۔

رچرڈ:۔ جناب' میں ایک امریکن ہوں۔

سونیڈن:۔ آپ کی رائے میں مجھے اس جواب سے کیا سوچنا چاہیئے؟۔

رچرڈ:۔ جناب' میں کسی سپاہی سے یہ توقع نہیں رکھتا کہ وہ کچھ سوچ بھی سکتا ہے۔

(برگوئن اس حاضر دماغی سے بے حد مسرور ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ یہ اُس کو امریکہ کے ہاتھ سے جانے پر بھی راضی کر دیتی ہے)

سوال یہ ہے کہ رچرڈ کو پھانسی پر چڑھایا جائے یا فوجی قاعدے سے گولی ماری جائے۔ رچرڈ پھانسی کے تختے پر کتے کی موت مرنے کے بجائے آدمی کی طرح گولی کھا کر مرنا پسند کرتا ہے۔ اس پر جنرل برگوئن کہتا ہے:۔

برگوئن:۔ (ہمدردانہ لہجے میں) معاف کیجیے مسٹر اینڈرسن! اب آپ ایک سویلین کی سی باتیں کر رہے ہیں۔ آپ کو شہنشاہ جارج سوم کی فوج کی تیر اندازی کا کچھ علم ہے؟ اگر ہم آپ کے لیے نشانہ باز دستہ تیار کرلیں تو آپ جانتے ہیں کیا ہوگا؟ آدھے آدمیوں کا نشانہ خالی جائے گا' باقی لوگ آپ کو زخمی کر دیں گے اور اچھا خاصہ بھیجا الیدر ہوگا اور آخر میں کسی افسر کی پستول ہی آپ کا خاتمہ کرسکے گی۔ حالانکہ ہم آپ کو زیادہ چابکدستی

سے اور خوش گوار طریقے سے پھانسی دے سکتے ہیں۔ مسٹر اینڈرسن، میری رائے
مان لیجیے اور پھانسی پر راضی ہو جایئے۔"

اس مکالمے کا پورا لطف ترجمے میں نہیں آسکتا۔ شا نے یہاں فوجی
افسروں اور سپاہیوں پر بڑی لطیف طنز کی ہے۔

... میں سوئفٹ کا سا جوش اور جذبہ ہے، مگر سوئفٹ سے زیادہ
... اور شگفتگی ہے۔ اس نے بشر اور فوق البشر میں ایک چیز کی تقریر میں
اور دوزخ میں ڈان جوان کی شوخیوں میں اپنی ظرافت نگاری کا کمال پیش
کیا ہے۔ اس میں مبالغہ ہے، زور ہے، جوش بیان ہے، آنکھوں میں
دھول جھونکنے کا انداز ہے۔ یہاں انسان تھوڑی دیر کے لیے عقل، احساس،
... منطق، ٹھوس حقایق کو بھول جاتا ہے۔ وہ شا کی طوفانی ... اور
... زور بیان میں بہہ جاتا ہے۔ شیطان کی تقریر دیکھیے۔

"دوزخ حقیقت سے بے نیاز رہنے والوں
اور مسرت کی جستجو کرنے والوں کا کعبہ ہے۔ بہشت
سے پناہ صرف دوزخ میں مل سکتی ہے۔ جو میری
رائے میں حقایق کے شہسواروں کا گھر ہے اور
زمین سے بھی، جو حقایق کے غلاموں کا گھر ہے۔
زمین وہ تربیت گاہ ہے، جہاں مرد اور عورت، ہیرو
ہیروئن، پاکباز اور گنہ گار کا کھیل کھیلتے ہیں۔ ان
کے جسم انھیں اس خیالی جنت سے کھینچ کر نیچے لے
آتے ہیں۔ بھوک اور سردی اور پیاس، بڑھاپا
انحطاط اور مرض اور سب سے زیادہ موت انھیں

حقیقت کا غلام بنا دیتے ہیں۔ دن میں تین دفعہ کھانا کھانا اور ہضم کرنا ضروری ہے۔ ایک صدی میں تین دفعہ ایک نئی نسل کو وجود میں لانا ضروری ہے یقین کے زمانے، رومان کے زمانے، سائنس کے زمانے، یہ سب گزر جاتے ہیں اور صرف یہ دعا باقی رہ جاتی ہے: "مجھے ایک زیادہ صحت مند جاندار بناؤ۔" لیکن یہاں (دوزخ میں) تم جسم کی اس غلامی سے نجات حاصل کر لیتے ہو کیونکہ یہاں تم ایک جاندار سرے سے نہیں ہو، تم ایک سایہ، ایک روپ، ایک فریب، ایک روایت ہو، تم غیر فانی ہو، ابدی ہو، ایک لفظ میں جسم کی قید سے آزاد ہو، یہاں نہ سماجی سوالات ہیں، نہ سیاسی نہ مذہبی اور غالباً سب سے اچھی بات یہ ہے کہ حفظانِ صحت کے سوالات بھی نہیں ہیں۔ یہاں تم اپنے روپ کو حُسن، اپنے جذبات کو شجاعت، اپنی تمناؤں کو نیکی کہتے ہو جس طرح دنیا میں کہتے تھے لیکن یہاں وہ ٹھوس واقعات نہیں ہیں جو تمھاری تردید کر سکیں، نہ ایسی طنز ہے جو تمھارے دعوؤں اور تمھاری ضروریات کے تضاد کو واضح کر دے۔ یہاں کوئی انسانی کامیڈی نہیں، صرف ایک مستقل رومان ہے، ایک عالمگیر میلوڈراما ہے۔ پھر بھی تم اس

بہشت کو چھوڑنا نہیں چاہتے ہو۔"

ان الفاظ کو پڑھ کر جنّت کے متعلق غالب کے یہ اشعار یاد آجاتے ہیں۔

دراں پاک مے خانۂ بے خروش | چہ گنجائی شورشِ نائے و نوش
سیہ مستیٔ ابر و باراں کجا | خزاں چوں نباشد بہاراں کجا
نظر بازی و ذوقِ دیدار کو | بہ فردوس روزن بدیوار کو
چہ منّت نہد ناشناسا نگار | چہ لذّت دہد وصلِ بے انتظار
ز چشمِ آرزومند دلالۂ | نہ دل تشنۂ ماہ پرکالۂ

غالب فردوس میں دنیا کی لذّتیں یاد کرتے ہیں، شا فردوس اور دنیا دونوں کو بے حقیقت ثابت کرتا ہے۔ غالب شوخ ہیں۔ شا شوخ بھی ہے اور شریر بھی۔ غالب زندگی کے نشیب و فراز سے لطف اُٹھاتے ہیں۔ انھیں شا کا اصلاحِ انسانی کا مرض نہیں ہے۔ غالب ہمیں تبسم کی دولت دیتے ہیں تاکہ ہم زندگی کے رنج و راحت کو ہموار کرسکیں۔ شا کا تبسم زیادہ گہرا ہے، یہ ایک خلش پیدا کرتا ہے اور یہ خلش تبسم سے بھی بڑی دولت ہے۔ غالب کی شخصیت اپنا پیام آپ ہے۔ اُس کا اور کوئی پیام نہیں۔ شا کے یہاں شخصیت پیام کی وجہ سے رنگین اور رفیع ہے۔ غالب کے یہاں مفکرانہ انداز ہے۔ شا واقعی مفکر ہے، فن کار مفکر۔

میریڈتھ نے کہا ہے کہ سچی کامیڈی فکر انگیز (معنی خیز) ہنسی پیدا کرتی ہے۔ اس لحاظ سے شا کامیڈی کا بڑا ماہر ہے۔ وہ اس چیز کو جو چند لمحوں کی مسرت کے لیے تھی، صدیوں کی فکر کا نچوڑ بنا دیتا ہے۔ شا کے ڈرامے مسرت سے شروع ہوتے ہیں اور بصیرت پر ختم ہوتے ہیں۔ فن فن رہتے ہوئے جتنی عملی استعداد بیدار کرسکتا ہے۔ شا کے ڈرامے

اُس کی بڑی اچھی مثال ہیں یہاں شراب کی مستی اور تلوار کی تیزی دونوں کو سمو دیا گیا ہے۔

اور شا کی نثر؛ اُس کے متعلق تو دو رائیں شاید ہی ہوں، یہ انگریزی ادب کی معیاری نثر ہے۔ اس میں نثر کا تعمیری حسن، منطقی استدلال، علمیت اور اُس کے ساتھ ساتھ شعریت ہے۔ شا کا اسلوب اس لیے ایک برگزیدہ اسلوب ہے کہ وہ اسلوب کے سنوارنے کی فکر پہلے نہیں کرتا، خیال کی گہرائی، ندرت اور عظمت کی طرف دھیان دیتا ہے۔ اسلوب میں ندرت و عظمت خود آجاتی ہے۔ اس کے ڈرامے اور اُس سے زیادہ دیباچے اس کی نثر کی خوبیوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ جب اُس پر یہ اعتراض کیا گیا کہ وہ مختصر ڈراموں پر طول طویل دیباچے لکھتا ہے تو اُس نے جواب دیا:-

"مجھے اپنے فن سے شرمندگی ہے نہ اُس کے پیرائے سے۔ مجھے ایک ایسی اکثریت کو اُس کے محاسن سمجھانے میں لطف آتا ہے جو اچھے اور بُرے فن کے فرق کو نہیں جانتی۔ اس سے اسے بھی فائدہ ہوتا ہے، اور مجھے بھی"

شا کے ڈراموں اور دیباچوں کے خاصے اقتباسات اوپر دیے جا چکے ہیں لیکن اسلوب کے متعلق اس کے چند جملے نقل کرنے اس لیے ضروری ہیں کہ اُن سے اسلوب کے متعلق اس کا نظریہ اور اسلوب میں اُس کا کارنامہ دونوں واضح ہو جاتے ہیں۔ بشرا رنوق البشر کے دیباچے میں لکھتا ہے:-

"ادعا کا (Effectiveness of Assersion)۔

موثر اور کارگر ہونا، اسلوب کی ابجد اور تمت ہے
جس کے پاس ادّعا کے لیے کچھ نہیں ہے اس کے
پاس اسٹائل بھی نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے جسے کچھ
کہنا ہے وہ اسٹائل کی قوت کو وہاں تک پہنچا سکتا
ہے، جہاں تک اس کی بات کی اہمیت اور اس کا
یقین اُسے لے جائے۔ اُس کے ادّعا کو غلط بھی
ثابت کر دیا جائے تو اس کا اسٹائل پھر بھی باقی
رہے گا ۔۔۔ جلد یا بدیر سارے دعوے باطل
ہو جاتے ہیں اور اسی لیے ہم دنیا میں ہر طرف
فنی تجربات کا ایک شاندار ملبہ پاتے ہیں جن
سے اصلیت کی صداقت رخصت ہو گئی ہے لیکن
جن کی ہیئت اب بھی شاندار ہے اور یہی وجہ
ہے کہ قدیم اساتذہ ہمارے حسیات میں قیامت برپا
کر دیتے ہیں۔"

تشا کے طرز میں باغ کی نہروں کا نرم اور پُرسکون ترنم نہیں ہے
اس میں پُرشور پہاڑی چشموں کا جلال ہے۔ اس میں جذبات ہیں جذباتیت
نہیں ہے، اس میں الفاظ پر مکمل فتح کی وجہ سے ایک قطعیت ہے۔ وہ
ہمیں ناگزیر معلوم ہوتا ہے اس میں دیوتاؤں کے رقص کا جلال، میدانِ
جہاد کی گرمی اور عظمت اور بجلی کی سی چمک ہے۔ اس طرز کی وجہ سے
اس کی سماجیات (Sociology) میں روان کی دل کشی آ گئی ہے اور
اُس نے ادب میں علم کی، جذبے میں نظر کی، اور فن میں فکر کی خوبیوں کو

سمو دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاؔ کے حسن اور عظمت کا پرتو ترجمے میں بھی آجاتا ہے، ورنہ ایک زبان کے جواہر پارے دوسری زبان میں خزف ریزے معلوم ہوتے ہیں۔

شاؔ نے گذشتہ ساٹھ سال میں ساری دنیا کے ادیبوں اور فنکاروں کو متاثر کیا ہے اُردو میں اس کی جھلک ہمیں سجادؔ انصاری، رشید احمد صدیقی اور فلک پیما کے مضامین میں ملتی ہے۔ سجاد انصاری ایک رومانی باغی تھے اور وہ آسکر وائیلڈ کے زیادہ قریب ہیں، مگر ان کے ڈرامے "روز جزا" اور "حقیقتِ عریاں" میں شاؔ کے خیالات کا عکس صاف ملتا ہے رشید احمد صدیقی میں شاؔ کی چمک دمک اور الفاظ پر فتح ملتی ہے، مگر ان کے یہاں مصلح اور پیمبر کی وہ حرارت نہیں ہے، پھر ان کی یہی ہوئی بجلیوں سے آنکھیں ضرور روشن ہوتی ہیں مگر ذہن کی آنکھ پوری طرح بیدار نہیں ہوتی، فلک پیما میں ذہنی گہرائی کی کمی نہیں، مگر اُن کے موضوع محدود ہیں۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ چند مخصوص چیزوں ہی سے متاثر ہوتے ہیں، وہ ساری زندگی سے اپنا مواد نہیں لیتے، وہ کتابی زیادہ معلوم ہوتے ہیں۔ شاؔ کے ڈراموں کے ترجمے اُردو میں زیادہ نہیں ہوئے۔ مجنوں نے آغازِ ہستی کے نام سے (Back To Methuselah) کے پہلے باب کا ترجمہ کیا ہے۔ ڈاکٹر عابد حسین نے (ST. Joan) کا ترجمہ کیا تھا مگر وہ بعض مجبوریوں کی بنا پر شائع نہیں ہو سکا۔ غالباً بشر اور فوق البشر کا بھی ترجمہ ہو چکا ہے۔ عصمت نے ابتدا میں جو چھوٹے چھوٹے ڈرامے لکھے تھے وہ صاف شاؔ کا چربہ تھے اور سچی بات تو یہ ہے کہ ہمارے دور کے ہر لکھنے والے نے شاؔ کو کسی نہ کسی حد تک جذب کیا ہے اور شاؔ کی

طرح ادب و فن سے زندگی کی اصلاح اور انسانیت کے لیے ایک بہتر مستقبل کی تلاش میں مدد ملی ہے۔

شا اپنے دور کے وحشی انسان کو مکمل انسان بنانے میں کامیاب ہوا ہو یا نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس کے اثر سے ہمارا قدم انسانیت کی طرف ضرور بڑھا ہے اس نے فن اور فن کار دونوں کا سماج میں رتبہ بڑھایا ہے اور سائنس اور سرمایہ داری کے دور میں حسن کاری اور شعریت کی دولت کی قدر کرنی سکھائی ہے۔ کسی ادیب نے اس کی طرح طبعی علوم کی ترقی کے ساتھ اجتماعی علوم کی ترقی کا پرچار نہیں کیا۔ اس نے ادب کی دنیا میں رزم گاہ کا شان و شکوہ پیدا کیا اور اپنے اسلوب میں سپاہی کے لہجے کی قطعیت دکھائی۔ وہ ایسا بت شکن تھا جو پرانی عبادت گاہوں کی جگہ نئی عبادت گاہیں بنانا چاہتا تھا۔ اقتصادی رشتے زندگی پر کتنا گہرا اثر ڈالتے ہیں اس کا احساس شا ہی نے عام کیا۔ مگر وہ اقتصادی رشتوں کے علاوہ مذہبی، جمالیاتی، اور اخلاقی قدروں کا بھی قائل ہے۔ وہ اپنی زندگی میں نہ جنگ کو روک سکا نہ جوہری بم کو، مگر جنگ اور جوہری بم کی غارت گری کے خلاف نفرت کو ضرور عام کر گیا۔ آرٹ اور ادب کبھی ارباب سیاست کی شطرنج کی چالوں سے مات کھا جاتے ہیں مگر آخری فتح انھیں کی ہوتی ہے۔ اس کے سارے پیام سے ہم اتفاق نہ بھی کریں مگر اس کے اندر انسانیت پر جو اعتماد اور تاریکیوں کے باوجود روشنی کی جو کرن ملتی ہے وہ ہمارے لیے کیا آنے والی نسلوں کے لیے بھی قابل قدر ہے۔ ادیبوں اور فن کاروں کے لیے وہ اپنے مشن اور فن کے لیے زندہ رہنے، ریاض کرنے اور آخر وقت تک جہالت اور تعصب کے خلاف لڑتے رہنے کا جو نمونہ چھوڑ گیا

ہے اس کی مثالیں کم ہیں۔ فن کار کے دل میں جو چنگاری ہوتی ہے اُس کو شعلہ بنانے کے لیے کتنے علم، کتنی محنت، کتنے خلوص، کتنے پُرجوش یقین کی ضرورت ہوتی ہے اُسے سمجھنے کے لیے شا سے اچھا استاد نہیں ہے۔ شا کی چنگاری ہمیں غالب اور اقبال کی یاد دلاتی ہے جو اتنی مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک ہی مقدس آتش کدے یعنی زندگی سے لی گئی ہے۔ اسی لیے ادب کی دنیا میں ملک اور قوم، زبان اور مذہب کی قیدیں نہیں ہیں۔ انسانیت کی بزم میں جہاں بھی شمع جلائی جائے اُس کی روشنی ساری دنیا میں پھیلتی ہے اور ہر اندھیرے میں اُجالا کر دیتی ہے۔

گورکی کا اثر اُردو ادب پر

رومین رولاں نے یہ بات بالکل صحیح کہی ہے کہ "گورکی جیسا ادیب ساری دنیا کی ملکیت ہوتا ہے۔" آج جب دنیا میں جگہ جگہ گورکی کا صد سالہ دن منایا جا رہا ہے اور اس کی تصانیف اور اُن کی قدر و قیمت کا تذکرہ ہو رہا ہے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے استاد اور طالب علم بھی اس عالمی خراجِ عقیدت میں شریک ہیں۔ گورکی ان کے لیے کوئی دور کا ستارہ نہیں ہے۔ وہ ان کے لیے ایک بزرگ، ساتھی اور دوست ہے جس سے انھوں نے بصیرت اور طاقت حاصل کی ہے۔ پریم چند نے کہا تھا کہ جب ہندوستان کے ہر گھر تک خواندگی پھیل جائے گی گورکی اس طرح پڑھا جائے گا جس طرح عظیم ہندوستانی شاعر سورداس اور تلسی داس پڑھے جاتے ہیں۔ اُردو دنیا میں روسی ادیبوں کا اثر بیسویں صدی کے آغاز سے ہی محسوس ہونے لگتا ہے۔ پریم چند نے ٹالسٹائی کے فکر و فن کے گہرے اثرات کا اعتراف کیا ہے۔ یہ اثرات ان کے ناولوں اور افسانوں

میں واضح طور پر محسوس ہوتے ہیں۔ مگر اکتوبر کے انقلاب کے بعد روسی
ادب کے اثرات زیادہ نمایاں ہونے لگے سید حسین نے اپنی جلاوطنی کے زمانے
میں کیلی فورنیا سے "نوائے وطن" نکالا جس میں اس انقلاب کا خیر مقدم کیا۔
اقبال نے خضر راہ میں سرمایہ دار اور مزدور کی کش مکش کا اردو شاعری میں
سب سے پہلے ذکر کیا۔ اور مزدور کو اس کے دور کا مژدہ سنایا۔ اسی زمانے
میں خواجہ منظور حسین نے چیخوف کی کہانیوں کے ترجمے شروع کیے اور پھر
جلیل قدوائی نے اس سلسلے کو آگے بڑھایا۔ اسی کے ساتھ ترگنیف، گوگل
پشکن اور دستاوئیفسکی کے شاہکار بھی اردو میں منتقل ہونے لگے۔ بیسویں صدی
کی تیسری دہائی کے وسط تک گورکی کا نام ہندوستانی رسالوں میں آنے
لگا تھا۔ مگر اردو میں گورکی کے تراجم چوتھی دہائی میں شروع ہوئے۔ اس
زمانے میں ہندوستان کی جنگِ آزادی ایک فیصلہ کن موڑ اختیار کر چکی تھی
دنیا ایک اقتصادی بحران سے دوچار ہو چکی تھی۔ روس کی اشتراکی
حکومت مستحکم ہو کر سماجی زندگی کی نئی تشکیل میں لگی ہوئی تھی۔ ہندوستان
کے دوسرے ادیبوں کی طرح اردو کے ادیب بھی عالمی اثرات کو جذب کر رہے
تھے اور نیا نظریاتی و تحقیقی سیلاب امڈ رہا تھا۔ ترقی پسند خیالات ایک تحریک
کی صورت اختیار کرنے والے تھے۔ ان خیالات کو گورکی کے افکار سے بڑی
مدد ملی۔ گورکی کے انتقال سے کچھ پہلے منٹو نے روسی افسانے کے عنوان سے
ان نسیمت، تالستائی، چیخوف، گورکی، سلوگب، چریکوف کے افسانوں کے
ترجمے شایع کیے جس پر مشہور انقلابی مصنف باری نے مقدمہ لکھا۔ اس
مقدمے میں باری لکھتے ہیں:۔

"کارل مارکس کے افکار نے روس کی قدیم شہنشاہیت

کا خاتمہ کر دیا۔ اس زمانے کے گلستانِ ادب میں
گورکی نے بادِ نسیم کا کام کیا۔ شباب، مستقل مزاجی
اور فکر جدید کے ساتھ گورکی روس کے ایوانِ ادب
میں داخل ہوا۔ شاید کرسیٔ صدارت پر جلوہ افروز
ہونے کے لیے۔" آگے چل کر فرماتے ہیں۔ "گورکی کا
قلم اس وقت مخالف قوتوں کے خلاف مصروفِ پیکار
ہے۔ اشتراکی روس میں لینن کے بعد گورکی قابلِ
احترام شخصیت ہے جس طرح انیسویں صدی میں ہیوگو
کے افکار نے نوجوان قلوب پر قبضہ جما رکھا تھا اسی
طرح بیسویں صدی کا نوجوان گورکی کے افکار و آراء
اور فلسفے سے مسخر ہو چکا ہے۔" صلا

منٹو نے چھبیس مزدوروں کی حالت اپنے ترجمے میں
اس طرح بیان کی ہے:۔

"اس دوران آگ کے شعلے بھٹی میں سرخ
زبانیں نکال رہے ہوتے۔ نانبائی کی آہنی سلاخیں
بھٹی کی زرد اینٹوں پر تیز آواز میں کھیل رہی ہوتیں
اُبلتا ہوا پانی بدستور جاری رہتا اور شعلوں کا عکس
دیوار پر رقصاں خاموش ہنسی ہنس رہا ہوتا ـــــ
اور ہم کسی غیر کے لفظوں میں انسانوں کا دکھ درد
بیان کرنے میں مصروف رہتے جن سے سورج کی
روشنی چھین لی گئی ہو ـــــ جو غلام ہوں۔ یہ تھی

ہماری زندگی جیسیں غلاموں کی زندگی اس قفس
ہیں جس میں زندگی کے ایام اس قدر تلخ گزر رہے
تھے کہ معلوم ہو رہا تھا کہ سنگین مکان کی منزلیں ہمارے
کندھوں پر تعمیر کی گئی ہیں" ص۱۳

باری، منٹو اور حسن عباس اس نئی نسل کی نمائندگی کرتے ہیں جو اپنے
ماحول سے بیزار تھی اور نئی انقلابی تحریکات خصوصاً اشتراکیت سے متاثر
تھی۔ اس زمانے میں پنجاب کے رسالوں میں روسی ادیبوں اور سوویت
یونین کے متعلق مضامین بکثرت لکھے جانے لگے تھے اور صرف روسی ادب
ہی نہیں، روسی نظام زندگی بھی اپنی طرف متوجہ کر رہا تھا۔ گورکی کے انتقال
پر پریم چند نے علالت کے باوجود ایک مضمون لکھا اور ان کے تعزیتی جلسے
میں شرکت کی۔ اختر رائے پوری نے رسالہ اردو میں ان پر ایک زور دار
مضمون قلم بند کیا۔ اس سے ایک سال پہلے ادب اور زندگی کے عنوان
سے ایک معرکۃ الآرار مضمون میں وہ نذر الاسلام کو گورکی کی کسوٹی پر پرکھ
چکے تھے اور اسے انقلاب پرور۔ قدامت شکن اور تغیر پسند ٹھہرا چکے تھے۔
(یہ مضمون ایک انتہا پسندی ظاہر کرتا ہے مگر اس کی تاریخی اہمیت مسلّم
ہے) اختر رائے پوری چونکہ اس وقت رجائیت کو سب سے زیادہ اہمیت
دیتے تھے اس لیے چیخوف کے نفسیاتی مطالعے کی گہرائی انھیں نظر نہیں
آتی۔ آج تو ان کے یہ جملے خاصے سطحی معلوم ہوتے ہیں۔ "چیخوف، Bunin
کیوپرن اور جوزن وغیرہ کی جدوجہد صرف پس منظر اور پیرایۂ بیان تک محدود
ہے لیکن ان میں سے گورکی کے سوا کوئی کسی روشن مستقبل کے خواب
نہیں دیکھتا۔ سب کے کردار اندھے ہیں اور ایک اندھیری دنیا میں

بھٹکتے پھرتے ہیں۔ صرف ایک گورکی کا نظریہ رجائیت پرورانہ ہے اور اس کے آوارہ کردار انسانیت کی نجات کو قرینِ قیاس سمجھتے ہیں۔" ص ۱۲۷

اس اقتباس سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ اختر رائے پوری اور اُس دور کے بعض دوسرے نوجوان ادیب گورکی کے انقلابی افکار، اس کی رجائیت اور اشتراکیت کی تبلیغ سے اتنا متاثر تھے کہ چیخوف جیسے عظیم فن کاروں کی عظمت بھی انھیں نظر نہیں آتی تھی۔ چنانچہ اردو میں گورکی کی مقبولیت صرف ایک بلند پایہ ادیب کی حیثیت سے اتنی نہیں ہوئی جتنی انقلاب روس کے ایک نقیب، مظلوم انسانیت کے ایک دوست اور غلام اقوام کے جو آزادی حاصل کرنے کے لیے جدوجہد کر رہی تھی ایک ہمدرد کی حیثیت سے ہوئی۔ ملک راج آنند نے تو ایک جگہ یہ اعتراف کیا ہے کہ میری تصنیفی زندگی بہت کچھ میکسم گورکی کی مرہونِ منت ہے۔ کرشن چندر کو گورکی کے ہیرو اس لیے پسند نہیں کہ وہ غریبی اور پستی میں زندگی بسر کرنے پر قانع نہیں بلکہ ان کے خلاف بغاوت کرتے ہیں۔ اور مختلف اور بہتر بننے کی امنگ رکھتے ہیں۔ ہاں راجندر سنگھ بیدی نے فن کار گورکی کو خراجِ عقیدت اس طرح پیش کیا ہے کہ میرا مصنف وہی ہے۔ جو گورکی کی طرح ایسے لوگوں کے متعلق لکھتا ہے جن سے ہم ہر قدم پر دوچار ہوتے ہیں۔

پریم چند کے یہاں گوشۂ عافیت سے گئودان کی منزل تک خاصی نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے۔ ٹالسٹائی اور گاندھی سے متاثر آدرشی حقیقت نگاری کا علمبردار گئودان اور کفن تک پہنچتے پہنچتے زندگی کے بے رحم حقایق سے آنکھیں چار کرنے لگتا ہے۔ اس دور میں اس پر گورکی کا اثر

بالکل واضح ہے۔ ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس میں پریم چند کا خطبۂ صدارت اور اُن کا نعرہ کہ ہمیں حُسن کا مفہوم بدلنا ہوگا، ان عالمی اثرات کا عکس ہے جن میں گورکی کا اثر بھی شامل ہے۔ نیا ادب کے پرچوں میں گورکی کے افکار سے برابر استفادہ ہوتا رہا۔ اور جیسا کہ احتشام حسین نے لکھا ہے۔ "نیا ادب میں ہی گورکی کے مشہور فلسفیانہ مضمون The Distinction of Personality کا ترجمہ شایع ہوا اور ترقی پسند نقاد ۱۹۵۰ء تک اپنے تنقیدی مضامین میں یا تو گورکی کے تنقیدی افکار کا عکس پیش کرتے رہے یا اپنی تحریروں کو اس کے اقتباسات سے مزین کرتے رہے۔ جب سردار جعفری نے ۱۹۵۱ء میں ترقی پسند ادب لکھی تو انھوں نے ایک تو گورکی اور دوسرے کرسٹوفر کاڈویل کے خیالات سے زیادہ تر استفادہ کیا۔ عوامی ادب کی اہمیت واضح کرنے اور ضرب الامثال، اساطیر، دیومالا، لوک گیتوں اور لوک کتھاؤں کی طرف اردو پڑھنے والوں کی توجہ مبذول کرانے کے لیے گورکی کے مضامین سے انھوں نے مدد لی۔ کیونکہ گورکی کے الفاظ میں اُن کے بغیر نہ تو سماج کی تاریخ سمجھ میں آسکتی ہے اور نہ ادب اور فن کے مسائل ہی حل کیے جاسکتے ہیں۔ گورکی نے ہاتھ اور دماغ میں دوئی کے ردِّل پر تنقید کی تھی اور اصرار کیا تھا کہ انسان کا تہذیبی اور سماجی ورثہ صرف اسی صورت میں صحت مند ہو سکتا ہے جب ہاتھ دماغ کی تربیت کریں اور یہ تربیت یافتہ دماغ ہاتھوں کی تربیت کرے اور یہ زیادہ تربیت یافتہ ہاتھ زیادہ اچھی طرح دماغ کی تربیت اور ترقی کا سامان کریں۔ گورکی کا یہ نظریہ سردار جعفری نے بغیر اس پر غور

کیے قبول کر لیا۔ جہاں تک ابتدائی تعلیم کا تعلق ہے اس میں ذہن و دماغ
دونوں کی تربیت ضروری ہے لیکن آگے چل کر
کے اصول کے مطابق دانشوران اور فلسفی اپنی مخصوص صلاحیتوں سے
کام لینے پر مجبور ہیں اور سائنس و فلسفے کی ترقی اس
کے بغیر ناممکن ہے۔

میں یہ بات ثابت کرنا چاہتا ہوں کہ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۵۱ء تک ترقی پسند تحریک کے علمبرداروں نے گورکی کے تنقیدی افکار سے بہت مدد لی۔ ان تنقیدی افکار کا اثر آج اتنا محسوس نہیں ہوتا جتنا ۱۹۵۱ء تک رہا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ادب اور سماج کے رشتے کو تسلیم کرتے ہوئے اور اساطیر، دیومالا، لوک گیتوں اور لوک کہانیوں کی ادب میں اہمیت کا اعتراف کرتے ہوئے، اور عام انسانوں کے دکھ درد کے ادب میں اظہار کی ضرورت کو جانتے ہوئے گورکی کا محنت کش نامہ نگار کا تصور ادب سے زیادہ پروپیگنڈے کی علمبرداری کرتا ہے۔ گو یہ بھی کہنا پڑتا ہے کہ مخصوص سماجی حالات میں ادب کی روح کو بیدار کرنے کے لیے اور اس کی صحت مند تخلیق کے لیے یہ پروپیگنڈہ بڑا مفید ہوتا ہے۔ جیسا کہ سرسید کی تحریک کے دور میں ہوا۔ پھر گورکی کا اشتراکی حقیقت نگاری کا نظریہ اپنی جگہ ایک مفید اور قابل قدر نظریہ ہے مگر نہ تو یہ ادب کے سارے امکانات اور معیاروں کا احاطہ کرتا ہے اور نہ اعلیٰ فن کی پیچیدگی اور اندرونی وحدت کو ملحوظ رکھتا ہے۔ اس نے ابلاغ پر جو زیادہ سے زیادہ زور دیا ہے اس میں اس سے حقیقت نظر انداز ہوگئی ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری بجائے خود ایک فنی قدر نہیں ہے۔

ہاں پیچیدگی اور ربط Complexity And Coherence جیسی نئی قدروں کی تائید کرسکتی ہے۔ گو یہ بھی لازمی نہیں عظیم ادب کا خاصہ حصّہ وہ بھی ہے جس کی سماجی Relevence یا تو بہت کم ہے یا بالکل نہیں ہے۔ سماجی ادب ادب کی ایک قسم ہے اور اگر ہم ادب کو صرف زندگی کی نقالی اور خاص طور پر اجتماعی زندگی کی نقالی ہی نہیں مانتے تو پھر اس کی اتنی مرکزی حیثیت نہیں رہتی۔ ہاں کسی خاص دور میں اس کی اہمیت ہوسکتی ہے اور ہوئی ہے۔ ادب بہرحال سیاسیات یا عمرانیات کا بدل نہیں ہے۔ اس کا اپنا جواز اور اپنے مقاصد ہیں۔ ہاں وہ ان سے بھی مدد لیتا رہتا ہے اور لیتا رہے گا۔ دراصل تحقیقی ادب میں نظریے سے زیادہ نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ تنقیدی ادب میں نظریہ زیادہ کام آتا ہے۔ پھر رجائیت یا قنوطیت بذاتِ خود نہ خوبی ہے نہ خامی، اس کی گہرائی اور جواز کو دیکھنا چاہیئے۔

بہرحال اردو ادب کو فن کار گورکی برابر متاثر کرتا رہا ہے۔ اور اعلیٰ ادب کی خاص پہچان یعنی اس کی آفاقیت Universality اس کے ناولوں اور افسانوں اور اس کی خود نوشت سوانح عمری میں موجود ہے۔ چنانچہ ایک طرف گورکی کی بیشتر تصانیف کے اردو میں ترجمے ہوئے ہیں اور دوسری طرف اس سے ہمارے بعض ادیب متاثر بھی ہوئے ہیں۔ اور ان کی تخلیقات میں گورکی کا اثر صاف طور پر نمایاں ہے۔ پریم چند کا ہم ذکر کرچکے ہیں۔ پریم چند کے علاوہ جن لوگوں نے گورکی کا اثر قبول کیا ہے ان میں منٹو قابلِ ذکر ہے۔ گو منٹو کی افتاد ذہنی اُسے بالآخر ایک خاص سمت میں لے گئی مگر اس نے حقیقت نگاری اور سماجی طنز کا گُر گورکی سے ہی سیکھا۔ بعد میں شوکت صدیقی کے

یہاں جو چند آوارہ اشخاص کی مرقع کشی ملتی ہے اس میں بھی گورکی کے Tramps کے نقوش مل جاتے ہیں۔ بیدی نے خود اعتراف کیا ہے کہ کردارنگاری میں انھوں نے گورکی کا اثر بھی قبول کیا ہے۔ اناتولی لوناچارسکی نے اپنے ایک مضمون میں جو سوویت لینڈ کے مارچ کے شمارے میں چھپا ہے گورکی کی تلخی اور آوارہ اشخاص سے اس کی دل چسپی کا ذکر کیا ہے۔ معنی خیز بات یہ ہے کہ یہ تلخی بعد میں شیرینی معلوم ہونے لگی۔ کیونکہ اس تلخی میں ایک فن کارانہ اظہار چھپا ہوا ہے۔ اردو افسانے میں تلخی اور طنز کے بدلے گورکی کے اثر کو بھی ظاہر کرتی ہے۔

محنت کش نامہ نگار گورکی سے دلچسپی اور عقیدت ہمارے ایک خاص ادبی دور کی یادگار ہے۔ مگر بڑے فن کار، انسان دوست اور ادب میں بے جا احتساب کی مذمت کرنے والے اور ٹالسٹائی، پشکن، چیخوف، داستوئیفسکی کے خلاف اعتراضات کا جواب دینے والے گورکی کی عظمت بدستور ہے۔ گورکی کی 'ماں' کا دو دفعہ ترجمہ ہوا ہے، اور اس کی مقبولیت میں کوئی کمی نہیں ہوئی۔ اس کی آپ بیتی کا تین جلدوں میں اختر رائے پوری نے ۱۹۴۱ء میں ترجمہ کیا تھا۔ جو انجمن ترقیٔ اردو ہند سے شایع ہو چکا ہے۔ اطالوی کہانیاں۔ انسان کی پیدائش، کڑوی کہانی، اسے غم دوراں بہیر اخلاق کے علاوہ خصوصاً گوردی یوکا بھی ترجمہ شایع ہو چکا ہے جس پر انعام بھی ملا ہے۔ ل۔ احمد نے Artmanovs کا بھی ترجمہ کیا ہے لیکن یہ ابھی شایع نہیں ہوا اس کے مترجموں میں اختر رائے پوری، ل۔ احمد اور صابرہ زیدی زیادہ کامیاب کہے جا سکتے ہیں۔ یہاں اس کی آپ بیتی کی دوسری جلد کے ترجمے کے دو اقتباس دینا نامناسب

نہ ہوگا جس سے گورکی کے فن کی روح اور ترجمے کی خوبی دونوں کا اندازہ ہوسکتا ہے :-

"میرے اندر دو شخصیتیں پوشیدہ تھیں۔ ان میں سے ایک کو صرف برائیوں اور مظالم کا احساس تھا اور یہ احساس اس قدر روح سوز تھا کہ میں انسانوں کو حقیر و ذلیل سمجھنے لگا۔ یہ شخصیت ایک خاموش ماحول کی جویا تھی جس میں کتابوں کے سوا کچھ نہ ہو۔ اس دنیا میں انسان نہ ہوں صرف خانقاہیں یا جنگل کے رکھوالوں کی جھونپڑیاں ہوں۔ اس عالم میں فارس کی سیر کرتا یا اپنے کو شہر کے باہر رات کے وقت پہریدار کی خدمت انجام دیتے تصور کرتا۔ میری دوسری شخصیت کو عظیم الشان کتابوں نے تشکیل دیا تھا۔ وہ جبر و ظلم سے لڑنے کو ہمیشہ تیار رہتی تھی اور اس کی محبت و عداوت بے حرکت نہ ہوتی۔ وہ ہمیشہ شمشیر بکف ہر دشمن کے مقابلے کے لیے تیار رہتی تھی"۔ ص۵۲۳

"میں ان لوگوں کی زندگی کا مطالعہ بڑی گہری نظر سے کیا کرتا تھا۔ وہ ایک گندی اور گھٹی ہوئی گلی میں گڈمڈ ہو کر رہتے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ انھوں نے سماج کے عام اصولوں سے منہ موڑ کر اپنی زندگی کا بالکل نیا ڈھرا قائم کر لیا

ہے۔ اور جو جی میں آتی ہے کر گزرتے ہیں۔ اُن
کی بے پرواہیوں اور اُجڈپنے کو دیکھ کر مجھے
ملاحوں کے وہ قصّے یاد آئے جو نانا جان سنایا
کرتے تھے۔ جب ان کے پاس کوئی کام کاج
نہ ہوتا تو وہ بحروں اور جہازوں پر چھوٹی موٹی
چوری کا ارتکاب کر بیٹھتے۔ یہ معلوم کر کے مجھے
اُن پر غصّہ نہ آتا کیوں کہ میں اچھی طرح جانتا
تھا کہ ان کی زندگی اور چوری چکاری میں چولی
دامن کا ساتھ ہو گیا ہے۔ وہ ایسا کیے بغیر
نہیں رہ سکتے تھے۔ میں نے یہ محسوس کیا
کہ وہ لوگ دل لگا کر کام کرنے کے عادی نہیں
تھے۔ بلکہ اس سے ہمیشہ جی چراتے تھے، اور
اس قدر چھٹیاں مناتے تھے کہ دنیا کا کوئی
شخص ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا تھا" ص۳۸

اعلیٰ فن کے لیے جو صفات ضروری ہیں ان میں ایک موضوع اور اسلوب کا ایک دوسرے میں حل ہونا (Integeration) دوسرے فن کارانہ جوش (Artistic Intencity) تیسرے ربطِ کلام (Coherence) اور چوتھے پیچیدگی (Complexity) اور ان کے علاوہ آفاقیت۔ گورکی میں پیچیدگی زیادہ نہیں ہے۔ مگر باقی چاروں صفات موجود ہیں۔ عظیم فن کو آپ آسانی سے کسی نظریے میں محدود نہیں کر سکتے۔ اس کی

Relevence اور اس کی Universality اس
کی عظمت کی ضامن ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ٹالسٹائی، چیخوف، داستوفسکی
اور گورکی جیسے عظیم ادیب صرف روس کی ملکیت نہیں ہیں وہ ساری
دنیا کی متاعِ عزیز ہیں۔ میرا ایک شعر ہے:۔

تجلّی کو حدود میں مقید کر نہیں سکتے
جہاں کوئی چراغاں ہے وہ اپنا ہی چراغاں ہے

لینن کا اثر اُردو ادب پر

(نقدِ ادب کے معیار کی روشنی میں)

انقلاب اکتوبر کے چار برس بعد جس کی رہنمائی لینن نے کی تھی، اقبال نے خضرِ راہ لکھی۔ اس نظم میں سرمایہ و محنت کی کش مکش کا ذکر اُردو میں پہلی بار ہوا تھا۔ شاعر خضر سے سوال کرتا ہے ؎

زندگی کا راز کیا ہے، سلطنت کیا چیز ہے
اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش

اور خضر اپنے یادگار جواب میں یہ وضاحت کرتا ہے کہ کس طرح سرمایہ دار کے ہاتھوں صدیوں سے مزدور کا استحصال ہو رہا ہے اور کس طرح اُسے اپنی محنت کا صلہ زکوٰۃ کے طور پر ملتا رہا ہے اور کس طرح سماج کے اونچے طبقوں نے نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، رنگ اور تہذیب کی خواب آور اصطلاحیں وضع کی ہیں اور محنت کش طبقہ انھیں نگلتا رہا ہے۔ بالآخر خضر اس ارتعاش آگیں شعر سے مزدور کو بیدار کرتا ہے ؎

اُٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے — مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

اس طرح 'اقبال اردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے انقلابِ اکتوبر کے
دوررس نتائج کی جھلکیاں دیکھ لی تھیں۔ اُن کا اپنے عہد کا عرفان' مشرقی
اور مغربی فلسفے کا گہرا مطالعہ' ابتدائی بیسویں صدی کے یورپ کے تہذیبی
دھارے اور اس تہذیب کی زیریں لہروں کا مشاہدہ' ان باتوں سے
انقلاب کی طرف انھیں فوراً متوجہ کرلیا لیکن انھوں نے اس انقلاب کو
خیرِ مکمل کی شکل میں نہیں دیکھا' اپنی فارسی شاعری' بالخصوص پیامِ مشرق
اور جاوید نامہ میں وہ کھل کر سرمایہ داری کی مذمت کرتے ہیں' لیکن وہ
اشتراکیت کو دوسری انتہا قرار دیتے ہیں' خاص طور سے اس لیے کہ یہ
تصورِ مذہب کی نفی کرتا ہے۔ پھر بھی ۱۹۳۵ء میں اُن کی نظم "لینن خدا کے
حضور میں" سامنے آتی ہیں جس میں وہ سخت ترین الفاظ میں سرمایہ داری
کی مذمت کرتے ہیں اور لینن کے الحاد سے مفاہمت کرتے ہوئے دکھائی
دیتے ہیں۔ یہ نظم جس کا شمار اقبال کی شاہکار نظموں میں ہوتا ہے' لینن کو
خدا کے حضور میں پیش کرتی ہے۔ لینن اپنے دلی دکھ کا یوں اظہار پیش
کرتا ہے:

میں کیسے سمجھتا کہ تو ہے یا کہ نہیں ہے
ہر دم متغیر تھے خرد کے نظریات

اور پھر خدا سے سوال کرتا ہے:

اک بات اگر مجھ کو اجازت ہو تو پوچھوں
حل کر نہ سکے جس کو حکیموں کے مقالات
وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود
وہ آدمِ خاکی کہ جو ہے زیرِ سماوات

مشرق کے خداوند سفیدانِ فرنگی
مغرب کے خداوند درخشندہ فلزات

یورپ میں بہت روشنیٔ علم و ہنر ہے
حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات

رعنائی تعمیر میں، رونق میں، صفا میں
گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارات

ظاہر میں تجارت ہے حقیقت میں جوا ہے
سود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگِ مفاجات

یہ علم یہ حکمت یہ تدبر یہ حکومت
پیتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیمِ مساوات

بیکاری و عریانی و مے خواری و افلاس
کیا کم ہیں فرنگی مدنیت کے فتوحات

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات

کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ؟
دنیا ہے تری منتظر روزِ مکافات

اس اقتباس کا مرکزی نقطہ یہ نہیں ہے کہ لینن کو یہاں غلط رنگ میں پیش کیا گیا ہے بلکہ یہ ہے کہ اقبال سرمایہ داری کے خلاف لینن کے جد و جہد اور کی کوششوں سے ایک سوشلسٹ ریاست کے قیام کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کی اس نظم نے اردو خواں طبقے پر بعد میں لینن کو خراج تحسین پیش کرنے والی ترقی پسند شعرا کی تمام نظموں کے مقابلے میں

زیادہ اثر ڈالا۔ سردار جعفری، نیاز حیدر، قمر رئیس، اجمل اجملی اور دوسرے
شعرا کی تمام نظموں میں گرچہ موضوع سے خلوص ملتا ہے لیکن ان کی نظمیں
پڑھنے والے کے تخیل کو اس درجہ مرتعش نہیں کر پاتیں۔ فن میں خلوص ایک
لازمہ ہو سکتا ہے، لیکن صرف یہی کافی نہیں ہے۔

پریم چند بھی روس میں لینن کے ہاتھوں ہونے والی عہد آفریں تبدیلیوں
سے بہت متاثر تھے اور اپنے آخری دنوں میں، اپنے خطوط، کہانیوں اور
لکھنؤ میں ۱۹۳۶ء کی پہلی ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس کے خطبۂ صدارت
میں، پریم چند نے بڑی صراحت کے ساتھ یہ بتایا کہ سوشلزم نے انھیں کس
طرح متاثر کیا تھا، کس طرح وہ خود کو "تقریباً ایک بالشویک" محسوس کرنے
لگے تھے، اور کس طرح وہ اس نظریے میں ایقان تک پہنچے کہ فن اور ادب
کو گرد و پیش کی زندگی کی عکاسی واضح طور پر کرنی چاہیے اور سماجی
تبدیلیوں کی ضرورت اور عوام سے ذہنی ہم آہنگی کا بھی اظہار کرنا چاہیے۔
حسرت موہانی نے بھی سوویت یونین کے لیے اپنی پسندیدگی کا اظہار کیا اور
بڑی جرأت کے ساتھ اپنے مخصوص تصوف اور اشتراکیت کے ملے جلے تصور
اور بعد میں اسی تصور میں مسلم لیگ کے نظریات کی مزید شمولیت پر اصرار
کرتے رہے۔ اس طرح میں یہ حقیقت واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ترقی پسند
تحریک سے پہلے بھی، لینن کی قیادت میں روس کے تاریخی واقعات نے
اردو زبان و ادب کی بعض ممتاز شخصیتوں پر گہرا اور مستحکم اثر ڈالا تھا، اقبال
نے خود کو ایک اسلامی سوشلسٹ کا نام دیا تھا اور پریم چند روس میں ہونے
والی تبدیلیوں سے انتہائی متاثر ہونے کے باوجود، اخیر تک بیک وقت ایک
مثال پرست اور حقیقت پسند رہے اور ٹالسٹائی اور گاندھی جی سے ان کا

ذہنی رشتہ بہت مضبوط رہا۔ ان باتوں سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کہ بڑے فن کار ایک منضبط اور طے شدہ نظام میں، خواہ وہ سیاسی ہو یا مذہبی ہو یا اخلاقی، اپنے آپ کو پوری طرح محدود نہیں کر سکتے۔

جب عالمی سطح پر رو نما ہونے والی تبدیلیوں کے نتیجے میں چوتھی دہائی کی ترقی پسند تحریک نے ہندوستانی ادیبوں پر بھی اپنے اثرات ثبت کیے تو اس نے مارکسزم اور لینن ازم دونوں سے تقویت حاصل کی۔ برٹرینڈ رسل نے مارکسزم کو بجا طور پر تاریخ کی سائنس اور سائنس کی تاریخ کہا ہے۔ ایک فلسفے کی حیثیت سے مارکسزم نے تخلیقی ادیبوں اور ادب کے نقادوں کو خاصا متاثر کیا ہے۔ اگر مجھے ایک مجموعی تاثر پیش کرنے کی اجازت دی جائے تو میں کہوں گا کہ اردو کے ترقی پسند ادب کی خامی یہ رہی کہ اس نے لینن کے "جانب دارانہ ادب" کے تصور کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دے دی ہے، اسے ادبی مقاصد سے زیادہ سیاسی اغراض کا خیال رہا ہے، اس نے سوویت یونین کی آب و ہوا میں تبدیلیوں کی پابندی کچھ زیادہ شدومد سے کی، ادب کے جمالیاتی پہلوؤں کی طرف اس کا رویہ زیادہ سے زیادہ مبہم اور لاپروا ہوتا گیا، اس نے ادب کو خیر اور شر، سفید اور سیاہ کے خانوں میں سمجھنے کی کوشش کی، عام طور پر اس نے ادب میں مواد کی اہمیت پر ضرورت سے زیادہ زور دیا، اس نے بڑے سپاٹ انداز میں رجائیت کو اچھا اور قنوطیت کو برا سمجھ لیا، یہ "ادب سماج کا آئینہ ہے" کے تصور کی طرف کچھ زیادہ ہی مائل ہو گئی اور اس نے ادب میں زندگی کی نئی تشکیل، نئی ترتیب، نئی تنظیم اور نئی تخلیق کے پہلوؤں کو نظر انداز کیا، اس نے ادب کو غیر ادبی معیاروں پر جانچنے کی کوشش کی، اس نے ادب کو ایک بصیرت

اور ایک مخصوص آگہی، اپنے طور پر ایک خود مکتفی حقیقت کے بجائے، ایک سماجی دستاویز کی حیثیت دے دی۔ اس نے ڈھلے ڈھلائے موضوعات، طے شدہ علامتوں اور منصوبہ بند تصورات کو ہوا دی۔ ہر شخص نے انقلاب کے گیت گائے۔ "سرخ سویرا" اور "انقلاب" کے الفاظ نے منصوبہ بند اصطلاحوں کی شکل اختیار کر لی، ایک نو عمر شاعر کیفی کو "سرخ گلاب" کے لقب سے نوازا گیا۔ کرشن چندر نے اپنے ناول "جب کھیت جاگے" میں تلنگانہ کی داستان بیان کی، تاباں کے مرتبہ ۵۵-۱۹۴۵ء کی سیاسی نظموں کے مجموعے کو جوش نے "مینڈکوں کی بارات" کہا تھا۔ کچھ سیاسی موضوعات اور مخصوص سیاسی حقائق لازمہ بن گئے۔ اُن لوگوں کے یہاں بھی جو مزدوروں اور کسانوں کے بارے میں کچھ نہیں جانتے تھے، اُن کی عکاسی ایک فیشن بن گئی۔ سماجیات اور معاشی قوتوں کی طرف ادبی تنقید کا جھکاؤ بہت زیادہ ہو گیا۔ واقعہ یہ ہے کہ ادبی تنقید ادب کے فنی اور جمالیاتی تقاضوں سے غفلت کے باعث بالعموم نظریاتی کرتب بازی بن گئی۔ میرا خیال ہے کہ تیسرے اور چوتھے دہے میں اپنی انتہائی مقبولیت کے باوجود پانچویں دہے میں ترقی پسند تحریک کی گرفت نسبتاً نئے لکھنے والوں پر کمزور ہوتی گئی اور چھٹے دہے میں یہ تحریک یقینی طور پر بے جان ہو گئی۔ کیوں کہ اس نے اینگلز کے اس تصور کو تو نظر انداز کر دیا کہ "ہر موضوع کو کسی مخصوص عمل یا صورتِ حال سے خود بخود نمو پذیر ہونا چاہیے نہ کہ اسے اوپر سے مسلط کیا جائے۔" اور اس کے برعکس لینن کے نظریات سے غیر مشروط طور پر وابستہ ہو گئی۔ سردار جعفری کی نظمیں یا مخدوم کی ابتدائی نظموں میں ہر سیاسی واقعے کی عکاسی، آشالین

کو خراجِ عقیدت، تلنگانہ کے واقعات، کوریا کی جنگ یا چین کے حالات
کے عقیدت اور جوش سے معمور حوالے، یہ باتیں اصولی طور پر قابلِ
اعتراض نہیں ہیں۔ ان کی وہ خامی جو ادب کے ہر حساس قاری کو متوجہ
کرتی ہے ان نظموں کی یک رنگی، خیال کی سیاسی رد کے مطابق اَن
کی تراش خراش... شدت سے محسوس کیے ہوئے ذاتی تجربے یا محسوس
خیال اور انفرادیت کا فقدان ہے۔ اسی طرح عصمت جیسے ادیبوں
میں یہ رجحان کہ سماج کے اونچے طبقے کی عکاسی کرنے والے ادیبوں
کی مذمت کی جائے، جیسا کہ قرۃ العین پر ان کے ایک مضمون
میں ہے، یا آزادی پر فیض کی نظم کے بارے میں سردار جعفری کی
یہ تنقید کہ اس میں فیض کا نصب العین واضح نہیں ہے، ان باتوں
سے صاف صاف پتہ چلتا ہے کہ بعض ممتاز ترقی پسند ادیبوں کی
تنقیدیں، بے شک چند مستثنیات کو چھوڑ کر، ادبی نظریات کے مقابلے
میں سیاسی مقاصد پر زیادہ مبنی تھیں۔ ہم مخدوم کی نظم "چاند تاروں
کا بن" یا فیض کی نظم "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" کی تعریف
اس لیے کرتے ہیں کہ یہ نظمیں علامتوں سے کام لیتی ہیں اور چونکہ ان
میں ایک ذاتی تجربے کا شدید احساس ملتا ہے اس لیے یہ نظمیں
آفاقی بن جاتی ہیں۔ فیض کی نظم کو پسند کرنے کے لیے ضروری نہیں
ہے کہ پڑھنے والا کمیونسٹ بھی ہو۔ میرے خیال سے اس زمانے
کی بیشتر تحریروں کا کھردرا پن ان پر لینن ازم کے غلبے کا نتیجہ ہے۔
یہاں تھوڑی سی وضاحت ضروری ہے۔

لینن ایک عظیم سیاسی شخصیت ہے بلکہ تاریخ کی عظیم ترین

شخصیتوں میں سے ایک، وہ ایک انقلاب کا معمار ہے اور ایک ایسا انسان جس نے مارکس کے نظریے کو ایک نئے عہد کی تشکیل کے لیے عملی طور پر برتا۔ لیکن یہ باتیں اُسے ادبی فیصلے صادر کرنے کا حق نہیں دیتیں۔ یا اُسے ادبی معاملات میں نظریہ ساز کی حیثیت نہیں دیتیں۔ اس کے لیے ادبی صلاحیت، تخلیقی استعداد اور تنقیدی بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے۔ گورکی ہمارے لیے زیادہ اہم اس لیے ہے کہ وہ ایک عظیم ادیب ہے، ٹالسٹائی اور دوستوئفسکی کی اہمیت اور زیادہ اس لیے ہے کہ وہ عظیم تر ہیں۔ گرچہ ٹالسٹائی پر لینن نے کچھ سخت حملے کیے ہیں، اور دوستوئفسکی اس کے نزدیک بھیانک ہے اور لینن نے عام طور پر اُسے نظر انداز کیا ہے۔ اصل میں ہمیں درج ذیل اقتباس پر ذرا غور کرنا چاہیے جس کا حوالہ اردو کے کئی ممتاز ترقی پسند ادیبوں کے یہاں بار بار ملتا ہے۔

۱۹۰۸ء میں ٹالسٹائی کو انقلابِ روس کا عکاس قرار دیتے ہوئے لینن لکھتا ہے:

> "ایک طرف ہمارے سامنے وہ عظیم فن کار، وہ نابغہ (جینئس) ہے جس نے روسی زندگی کی صرف بے مثال لفظی تصویریں ہی نہیں پیش کیں بلکہ جس نے عالمی ادب میں درجۂ اوّل کے اضافے کیے ہیں۔ دوسری طرف ہم عیسیٰ کے تصور سے آسیب زدہ سودائی زمیں دار کو دیکھتے ہیں۔ ایک طرف ہم سماجی مکاریوں اور منافقت پسندی کے خلاف اس کے

مخلصانہ، قومی اور دوٹوک احتجاج کو دیکھتے ہیں اور
دوسری طرف وہ تھکا ماندہ، بسورتا ہوا، غشی کے
دوروں کا شکار "روسی دانش ور" ہے جو کھلے
بندوں اپنی سینہ کوبی کرتا ہے اور فریاد کرتا ہے
"میں ایک بھیانک، بدمعاش گناہ گار ہوں، لیکن
میں اپنی اخلاقی تکمیل میں لگا ہوا ہوں۔ میں نے اب
گوشت کھانا چھوڑ دیا ہے۔ اب میں صرف چاول کی
کھیر کھاتا ہوں" (آرٹیکلس آن ٹالسٹائی ص ۹)

ایک ادیب کو دو حصوں میں تقسیم کرنے کی اس کوشش اور پھر ایک حصے
کی توصیف اور دوسرے کی مذمت کے اس عمل سے پتہ چلتا ہے کہ
لکھنے والے کا رویّہ ادبی نہیں سیاسی ہے۔ ٹالسٹائی کی کتابیں اس لیے
شاہکار نہیں ہیں کہ وہ محض سماجی دستاویز ہیں، اُن میں ہم روس کی
روح کو اس کی تمام تر شوکت اور اس کی تمام آزمائشوں کے ساتھ
دیکھتے ہیں۔ "وار اینڈ پیس" تاریخ کی کوئی درسی کتاب نہیں ہے یہ تاریخ
کو ایک فن پارے کی تخلیق کے لیے استعمال کرتی ہے۔ نشتر یہ کہنے میں
حق بجانب ہے کہ "لینن، ٹالسٹائی کو اس لیے نہیں معاف کر سکا کہ وہ
ٹالسٹائی، لینن نہیں بن سکا تھا" گورکی کے نام ۱۹۱۱ء کے ایک خط میں
لینن نے لکھا: "ٹالسٹائی اپنی جہولیت، انارکیت، پاپولزم (Populism)
اپنے عقیدے (مذہب) کی وجہ سے معاف نہیں کیا جا سکتا"۔ ٹالسٹائی اور
دوسرے ادیب بنیادی طور پر لینن کے لیے، اس کی سیاسی تحریروں
میں بیساکھیوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ٹالسٹائی پر اس کے چھ مضامین

(سیاسی اغراض کے لیے) بڑی ہوشیاری سے ٹالسٹائی کے نام سے فائدہ اٹھانے کے علاوہ کوئی بلند تر مقصد نہیں رکھتے۔ اس لیے انھیں ادبی تنقید کی بھی مثال قرار نہیں دیا جا سکتا۔

لینن صرف دو ٹوک براہِ راست اور خطِ مستقیم میں جانے والی شاعری ہو سکتا تھا۔ ہیئت اور فارم کے تجربے، مبہم، علامت پسند اور مستقبلیت پسند (۔۔۔۔۔۔۔۔) شعرا اُسے پسند نہیں تھے۔ وہ عوام کی حقیقت پسندانہ بلکہ سیدھی اور واضح عکاسی کو ترجیح دیتا تھا اور جہاں بھی یہ خوبیاں اُسے نظر آتی تھیں، اُنھیں سراہتا تھا۔ مایکافسکی کے بارے میں وہ لکھتا ہے "وہ چیختا ہے، ایک قسم کے مسخ شدہ الفاظ ایجاد کرتا ہے اور میرے خیال میں اس کا یہ رویہ فضول ہوتا ہے اور اس کو بمشکل سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کے الفاظ ایک دوسرے سے اتنے غیر متعلق ہوتے ہیں کہ انھیں پڑھنا مشکل ہے۔" (لینن آن لٹریچر)۔ کہا جاتا ہے کہ جب لینن نے کسی اشتہار پر مایکافسکی کا یہ مصرعہ دیکھا کہ :— "ہم فولاد آسمانوں میں اچھالتے ہیں۔" تو اُس نے کہا — "اس کی ضرورت ہمیں زمین پر ہے!"

اس سے پتہ چلتا ہے کہ لفظوں کے تخلیقی استعمال، علامتی اظہار، استعارے، کہیں کہیں ابہام اور معنی کی تہ در تہ سطحیں، ان سب کو لینن نے قابلِ اعتبار نہیں سمجھا۔ نارتھ روپ فرائی نے بہت صحیح کہا ہے کہ "تنقیدی اصول تیار شدہ طور پر دینیات، فلسفہ، سیاست، سائنس یا ان کے کسی دوسرے ملغوبے سے نہیں اخذ کیے جا سکتے۔" اس کا یہ مطلب نہیں کہ دینیات یا فلسفہ یا سیاست یا سائنس کو ادب میں موضوع کے طور پر استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ یہ یقیناً ہو سکتا ہے بشرطیکہ ان کا اظہار ادب

کی شکل میں ہو۔ سارتر نے ادب کو بجا طور پر "ذاتی اصطلاحات کا سلسلہ" قرار دیا ہے، آسکر وائیلڈ نے کہا ہے کہ "فن میں سچائی وہ شے ہے جس کی ضد بھی سچائی ہو۔" لینن ادب کے اس تصور کو کبھی قبول نہیں کر سکا۔ اُسے ادب کی قوتوں کا علم تھا اور وہ انھیں اپنے مقاصد کی راہ پر لگانا اور انھیں کنٹرول کرنا چاہتا تھا۔ لینن کے ادبی کنٹرول ہی نے غالباً اسٹالن کو ادیبوں پر زیادتیاں کرنے یا انھیں اپنی گرفت میں رکھنے کا موقع فراہم کیا۔

آخر دوستوئفسکی کے لیے لینن کی ناپسندیدگی کا جواز کیا ہے؟ ۱۹۰۴ء میں لینن نے وارِدسکی سے یہ کہا کہ "وہ ان فضولیات کو پڑھنے کے لیے وقت نہیں رکھتا تھا۔ اس سے اُسے مل ہی کیا سکتا تھا؟" کیا یہ اشارہ دوستوئفسکی کے مذہبی عقاید یا اس کی قنوطیت، یا اس کے وجودی طرزِ فکر یا اس کی نفسیاتی بصیرت یا اس کی اضطراب زدہ روح کی طرف ہے؟ اور کیا یہ ایک معنی خیز واقعہ نہیں ہے کہ اردو کے ممتاز ترقی پسند نقّادوں نے لینن کے نظریۂ ادب کے اثر سے عام طور پر دوستوئفسکی کو نظرانداز کیا۔ انھوں نے فانی کو اس لیے نظرانداز کیا کہ فانی کے یہاں ایک خواہشِ مرگ ملتی ہے اور جوش کو محض اس لیے ایک بہت اونچی مسند پر بٹھا دیا کہ وہ رجائیت کے اظہار میں بہت ولولہ انگیز ہیں۔ اس کے علاوہ مارکس سے قطعِ نظر بیسویں صدی پر سب سے زیادہ اثر ڈالنے والی دوسری شخصیت یعنی فرائڈ کی طرف یا کافکا، ایلیٹ اور سیموئل بیکیٹ کی طرف ترقی پسندوں کے رویے کا کیا جواز ہے؟ کیا اس سے ایک ایسے ادبی نظریے کا اظہار نہیں ہوتا جو یک رُخا ہے، اور جو ان تمام راستوں کے ساتھ انصاف نہیں کرتا — جن میں خدا کی طرح ادب بھی اپنی تکمیل

کرتا ہے ؟ اور کیا ۱۹۰۵ء میں پارٹی کی تنظیم اور پارٹی کے ادب پر لینن کے مضمون میں یہ اعلان شامل نہیں ہے کہ" ادب کو صرف پارٹی کا ادب ہونا چاہیے۔ پارٹی کے ادب میں یقین نہ رکھنے والے (غیر جانبدار) ادیبوں کا ناس ہو! ادب میں فوق البشر کا نظریہ رکھنے والوں کا ناس ہوا ادب کو پرولتاری (محنت کش عوام کے) طبقے کے عام مقاصد کا ایک حصہ بننا ہوگا۔ اور سماج کی ایک جمہوری مشینری کا ایک معمولی پرزہ ہوگا۔ ایسا پُرزہ جو اُس سے الگ ہو کر بے معنی ہو جائے، ایک ایسی مشینری کا پُرزہ جسے محنت کش طبقے کا شعور حرکت اور عمل کی راہ پر لگاتا ہے۔ ادب کو سماجی جمہوریتی پارٹی کی منظم، با اصول اور منضبط قوتوں کا ایک ناگزیر جزو بننا پڑے گا۔" کیا یہ الفاظ ادب کو پروپیگنڈے کے طور پر استعمال کرنے پر اُجاتے ہیں یہ پروپیگنڈہ نیک نیتی پر مشتمل ہو اضرورت سے زیادہ زور نہیں

یہ واقعہ بہت افسوسناک ہے کہ ترقی پسند تحریک جس نے بلاشبہ ہمارے ادیبوں کے ذہنی افق کو وسیع کرنے میں، اردو ادب کو زیادہ با معنی اور بیدار کرنے میں، اردو تنقید کو سوال کرنے کا مذاق پیدا کرنے اور ان کا جواب ڈھونڈنے میں جو اگرچہ بیشتر نامکمل ثابت ہوئے، بہت اہم حصہ لیا تھا۔ بہت عرصے تک لینن کے نظریۂ ادب سے غیر مشروط طور پر وابستہ رہی اور آینگلز کے مشہور نظریے کی بنیاد پر یا بعد میں ہنگری کے ممتاز نقاد لوکاچ کے افکار کی روشنی میں ایک جمالیاتی تصور کو فروغ دینے کی طرف سے، عام طور پر غفلت برتتی رہی۔ گورکی نے لینن کو اس کی افتاد طبع کے اعتبار سے ایک واعظ کہا ہے۔ اس نے کہیں کہیں ادیب کی آزادیٔ اظہار کے مسئلے کی طرف لینن کے رویّے کی تنقید بھی کی ہے۔ لینن ایک عظیم

سیاسی شخصیت ہے، نوع انسان کا سچا بہی خواہ ہے، ایک ایسا عظیم انسان ہے جس نے انسانی تاریخ کے دھارے کا رخ موڑ دیا لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادب سے متعلق اُس کے نظریات بھی بلا سوچے سمجھے قبول کر لیے جائیں۔ ادب دراصل اُس سچائی کے سرمایے میں اضافے کی کوشش کا نام ہے جو ہمیں میسّر آ سکتی ہے۔ ہم اسی صورت میں معنی خیز طور پر یہ اضافہ کر سکتے ہیں جب ہم کسی خاص سیاسی آئیڈیالوجی سے وابستہ نہ ہوں بلکہ پوری زندگی سے، اس کے سارے عجوبوں (Paradoxes) سے، اس کے حسن اور اس کی بدصورتی سے، اس کے تضادات، اس کے مسئلوں اور اس کے مسائل سے وفادار رہیں ۔ ادب کے ہر جامع تصور میں نہ صرف مارکس کو بلکہ فرائڈ کو بھی، نہ صرف برنخیت کو بلکہ بیکیٹ کو بھی ایک باعزت مقام ملنا چاہیے۔ اس مقصد کی طرف ہمیں اپنی ساری توانائیوں کو مرکوز کرنا ہے

(انگریزی سے ترجمہ)

حالؔی کے مقدمہ شعر و شاعری کی معنویت

حالؔی کی بات ہو تو سجاد انصاری کا یہ قول ضرور یاد آتا ہے کہ "میں اس حالؔی کا قائل ہوں جس نے پہلے شاعری کی اور پھر مقدمہ لکھا۔" یعنی حالؔی کی تنقید اس باشعور فن کار کی تنقید ہے جس نے اردو شاعری کو ایک نیا موڑ دیا۔ جو غالبؔ کا معتقد اور میرؔ کا مقلد ہے اور زمانے کی ہوا کو پہچانتا ہے۔ حالؔی کے تنقیدی نظریات ان کی تخلیق کے "آتش کدے کی آنچ کہے جا سکتے ہیں۔ ہر اہم نقاد کے یہاں تخلیق کی اس ہوئی کرن ملتی ہے خواہ اس کی اپنی تخلیق نظم کا روپ اختیار کرے یا نثر کا۔ وہ آداب مستی پر اس لئے گفتگو کرنے کا حق رکھتا ہے کہ وہ رازِ درونِ میخانہ کا محرم ہے۔ وہ اپنی خودی میں ڈوب کر ابھر سکتا ہے۔ ورنہ اقبال کے الفاظ میں "یہ مردِ ہیچ کارہ کا حوصلہ" نہیں۔

حالؔی کی وہ غزلیں جو دیوان میں قدیم کہی گئی ہیں بہت سے گوہر آبدار رکھتی ہیں۔ ان کی جدید غزلوں سے اقبالؔ کے نئے رنگ و آہنگ کے لئے راستہ ہموار ہوتا ہے۔ نظم جدید کی جو راہ آزاد نے نکالی تھی اسے حالؔی نے مسدس اور دوسری چھوٹی بڑی نظموں سے ایک شاہراہ بنا دیا۔ وہ مجموعہ نظم حالؔی اور مسدس دونوں کے دیباچے میں اپنے نظریۂ شعر کی طرف اشارہ کر چکے تھے مگر اپنے دیوان پر مقدمے میں انھوں نے تفصیل سے اس موضوع پر اظہار خیال کی ضرورت محسوس کی اور یہ حصہ اتنا ضخیم ہو گیا کہ انھیں اسے الگ شائع کرنا پڑا۔ حضرت یحییٰ نے حضرت عیسیٰ کے آنے کی بشارت دی تھی۔ آزاد اردو تنقید کے پیش رو ہیں مگر اردو کے پہلے نقاد حالؔی ہی ہیں۔ یہاں شاعری کا ایک نظریہ بھی ملتا ہے اور اس نظریے کی روشنی میں اصنافِ سخن پر تنقید بھی۔ حالؔی کی تاریخی اہمیت بھی ہے اور ادبی اہمیت بھی۔ اردو تنقید آج ان سے آگے کی منزلوں کا سفر طے کر چکی ہے مگر ان سے بے نیاز نہیں ہو سکتی۔ تنقید کے لئے ان کا اسلوب ہی سب سے زیادہ موزوں ہے۔ یہ بات کلیم الدین احمد جیسے ان کے معترض بھی مانتے ہیں۔

ادھر کچھ حلقوں میں اس بات پر بڑا زور دیا جاتا ہے کہ ہمیں نوآبادیاتی دور کے ترک و اختیار اور رد و

قبول کے معیاروں کو چھوڑ کر اپنے کلاسیکی دور کے معیاروں کی روشنی میں ادب اور ادبیات کو سمجھنا اور سمجھانا چاہئے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ اٹھارویں صدی کے وسط سے جو میلانات مغرب کے اثر سے زندگی اور ادب پر اثر انداز ہوئے ان کو نظر انداز کر کے ہم اپنے آج کے ادبی سرمائے کو ازمنۂ وسطیٰ کے معیاروں سے پرکھیں۔ دوسرے کچھ اوپر برسوں کی مدت میں ادھر زندگی اور ادب میں جو تبدیلیاں ہوئی ہیں، انھیں نظر انداز کر دیں۔ ادب کو زندگی کی طرح تغیر پذیر نہ سمجھیں۔ حرکت اور ارتقاء کے فطری قانون کو بھول جائیں، لکیر کے فقیر بنے رہیں۔ اس بغاوت کو جو بالآخر نئی روایتوں کو جنم دیتی ہے، اہمیت نہ دیں، تقلید کو سب کچھ سمجھیں اور اجتہاد کی ضرورت سے انکار کر دیں۔ یہ اپنا اور پرایا پن، یہ شرق و غرب کا سطحی اور سستا تصور، یہ ادب اور زندگی کو خانوں میں بانٹنے کا ادعا کج بینی اور کج فہمی ہے۔ شاعر اور ادیب اپنے انفرادی ذہن سے اپنے دور اور ماحول کے احساس کے ساتھ آنے والے دور کے امکانات بھی دیکھ لیتا ہے۔ ہاں اپنے دور کے ماحول کے احساس میں ماضی کا احساس بھی شامل رہتا ہے۔ جس طرح مطلقیت (ABSOLUTISM) غلط ہے اسی طرح صرف تاریخیت (HISTORICISM) بھی ناقص ہے۔ ضرورت تناظریت (PERSPECTIVISM) کی ہے۔ مطلقیت آج کے معیاروں کی روشنی میں ان ان گنت کرنوں کو نظر انداز کر دیتی ہے جن سے آج کا افق منور ہے۔ تاریخیت ہر دور کے معیار کو تسلیم کر لیتی ہے اور بالآخر ایک ادبی مزاج کو جنم دیتی ہے۔ تناظریت بقول رینی ویلک ایک فن پارے کا مطالعہ اس دور کی قدروں کے حوالے سے اور اس کے علاوہ بعد کے تمام دوروں کے حوالے سے کرتی ہے۔ ایک فن پارہ ابدی بھی ہے یعنی ایک مخصوص شناخت رکھتا ہے اور تاریخی بھی یعنی ایک ایسے ارتقاء سے گزرتا ہے جس کی نشاندہی کی جا سکے یہ تاریخیت یا اضافی نظریہ ادب کی تاریخ کو الگ الگ حصوں میں بانٹ دیتا ہے۔ جب کہ مطلقیت کے بیشتر مظاہر یا تو وقتی مقاصد کی علم برداری کرتے ہیں یا پھر نئے انسان دوستوں یا مارکسیوں کی طرح مجرد غیر ادبی آدرش پر مبنی ہوتے ہیں جو ادب کے تاریخی تنوع اور تحول کے خلاف جاتا ہے۔ تناظریت کا مطلب یہ بات ماننے کے ہیں کہ شاعری اور ادب ایک کلیت ہے جس کو ہر دور میں پہچانا جا سکتا ہے، جو ترقی کرتا ہے، اپنے آپ کو بدلتا ہے اور جس کے امکانات لامحدود ہیں۔ ادب نہ ان فن پاروں کا ایک سلسلہ ہے جن میں کوئی قدر مشترک نہیں نہ وہ صرف دوروں کے خانوں میں بٹا ہوا ہے۔ یہ یکسانیت اور جمود کی وہ دنیا ہے جو پرانی کلاسکیت کا آدرش تھا۔ تناظریت ہی جو ادب میں تسلسل اور تغیر دونوں کو ملحوظ رکھتی مشعل ہدایت ہو سکتی ہے۔

اس تناظریت کی روشنی میں ادب میں روایت کی اہمیت تسلیم کی جاتی ہے مگر روایت پرستی کی نہیں۔ کلاسیکی ادبی معیاروں کو نظر انداز تو نہیں کیا جاتا مگر انھیں سب کچھ نہیں سمجھا جاتا۔ ادب کے ارتقاء

کو زندگی کے تغیر کی روشنی میں دیکھا جاتا ہے۔ حسن، صداقت، خیر کی بصیرت تو ادب کے ہر دور میں ہے مگر
حسن، صداقت اور خیر کی ابدی جستجو ان کے نئے امکانات، نئے مظاہر، نئے روپ دیکھتی اور دکھاتی ہے۔
یعنی بات تو وہی رہتی ہے کہنے کے انداز بدل جاتے ہیں۔ سائنس میں ایک حقیقت کی نفی کر کے ہی
دوسری کا اثبات ہوتا ہے۔ ادب میں ہم کسی پرانی بصیرت کو رد کر کے کسی نئی بصیرت کی داغ بیل نہیں ڈالتے
ہر نئی بصیرت ایک اضافہ ہوتی ہے جو پرانی بصیرت کے ساتھ چلتی ہے مگر پرانی بصیرت کو ایک نیا روپ ضرور دے دیتی ہے۔ تذکروں
میں ایک تنقیدی شعور ملتا ہے۔ اس تنقیدی شعور پر عربی، فارسی، سنسکرت، جمالیات کا اثر ہے اور
عربی فارسی کی جمالیات پر یونانی افکار کا بھی پرتو ہے۔ گویا یہ بصیرت اتنی مقامی نہیں جتنی ہماری سہل پسندی
کی وجہ سے سمجھی جاتی ہے مگر تذکرے بہر حال شعراء کے منتخب اشعار جمع کرنے، ان اشعار کے پس منظر
کو روشن کرنے، کچھ حالات زندگی اور شخصیت کے کچھ نقوش اور کلام کے متعلق ایک مجموعی تبصرہ کرنے
پر قناعت کرتے تھے۔ تذکرہ نگاروں نے شاعری کی تعریف، اس کے زندگی سے تعلق، اس کے مختلف
اصناف اور شاعر کے کلام کا اس طرح تجزیہ کہ جذبے کی آنچ، فکر کی پرواز اور الفاظ کے رنگ محل کا علم
ہو سکے، کرنے کی ضرورت محسوس نہ کی کیوں کہ ان کے نزدیک اس کی ضرورت نہ تھی۔ اصول مقررہ تھے۔
زبان کے استعمال کے طور طریقوں میں بحث کی زیادہ گنجائش نہ تھی۔ جانو، نو اور دہر دو کا زمنہ وسطی کا
سوں زندگی اور شاعری کا رہنما اصول تھا۔ بازار کے چلن اور خانقاہوں کے تہذیبی اور اخلاقی ماحول سے
شاہی دربار کی شان اور رزم و بزم کے حرف و حکایت تک آ گئی تھی۔ عوامی لباس کی گل کاریوں سے
زیادہ شرفا کے نقش و نگار پر مائل ہو رہی تھی اور اس میں مگن تھی۔ بات کو استعارے میں کہنے کی
عادی تھی۔ رمز حقیقت سے زیادہ عزیز تھا۔ مثنوی، قصیدہ، قطعہ، رباعی سب کا چلن تھا مگر غزل زیادہ
مقبول تھی۔ ہندوستانیت پر عجمیت حاوی ہوتی جا رہی تھی۔ موزونیت کا تصور مقررہ بحروں تک محدود ہوتا
جا رہا تھا۔ موضوعات میں بھی خوش پسندی نمایاں ہوتی جا رہی تھی۔ محدود خیالات کو نئی طرح بیان
کرنا کافی سمجھا جاتا تھا۔ نئے پیکروں، نئے جلووں پر توجہ کم تھی۔ نظیر اکبرآبادی کی پوری تہذیبی بساط کی
سیر پسند نہ تھی۔ ناسخ کی شاہراہ محبوب ہو گئی تھی۔ تنقید ہر دور میں اپنے دور تک کی تخلیق کا جائزہ لے کر آئندہ
تخلیق کے امکانات روشن کرتی ہے۔ یہ نہ صرف ماضی و حال کا جائزہ لے کر معیاروں کا تعین کرتی ہے
بلکہ نئے معیاروں کی ضرورت بھی واضح کرتی ہے۔ تخلیق کی تنظیم اور درجہ بندی کر کے فن کاروں کے لیے
نئی راہیں، نئے افق مہیا کرتی ہے۔ مروجہ ذوق اس کی بے اطمینانی کو سمجھ نہیں پاتا، اسے نقاد کی کج روی
قرار دیتا ہے۔ وہ آنکھ بند کر کے ایک ڈگر پر چلا جا رہا ہے۔ جب کوئی نقاد دیکھتا ہے کہ یہ راستہ کعبہ کو نہیں

ترکستان کو جاتا ہے تو وہ حیران بھی ہوتا ہے اور پریشان بھی اور اکثر اس کی بات سننے سے انکار کر دیتا ہے۔ نقاد دراصل وہ مہذب قاری ہے جو مرتب اور منظم ذہن رکھتا ہے۔ وہ جلدوں میں تصویریں، سفر میں منزلیں تلاش کرتا ہے۔ وہ کیا، کیوں اور کیسے قسم کے سوالات کر کے فن کار کو ذہنی طور پر اور بیدار بناتا ہے۔ اس کی تخلیقی توانائی سے اور بجلی پیدا کرنے کے رموز سکھاتا ہے۔ نقاد فن کار کا استاد نہیں۔ وہ تخلیق کے اضطراب اور ہیجان سے آشنا ہوتا ہے۔ وہ تماشائی نہیں شریک جستجو ہے۔ مگر وہ فن کار کے بیدار ذہن سے زیادہ جامع ذہن رکھتا ہے۔ فن کار وژن دیتا ہے۔ نقاد اس وژن کو معنی، مقصد اور معیار عطا کرتا ہے۔ حالی ہمارے پہلے بزرگ نقاد ہیں۔ وہ بڑے نقاد اس لئے ہیں کہ اچھے شاعر بھی ہیں اور تخلیق کی دنیا میں ان کا کارنامہ اپنے ہم عصروں یعنی داغ، امیر، جلال سے زیادہ تازہ کار اور دور کار ہے۔ ان کی تنقید دراصل ان کی شاعری کے بنیادی افکار کی تشریح اور تنظیم ہی ہے۔ ہر تخلیقی فن کار میں یہ صلاحیت نہیں ہوتی کہ وہ اپنے شعلے کو چراغاں کے تناظر میں دیکھ سکے۔ حالی میں یہ صلاحیت تھی۔

انیسویں صدی کے نصف آخر کے آغاز تک آتے آتے زندگی کا ڈھرا خاصا بدل گیا تھا۔ سیاسی قتدار کے علاوہ مغرب کے تہذیبی اثرات بھی نفوذ کر رہے تھے۔ مغرب کے اثر سے ہندوستان کی بیداری دریافت شروع ہو گئی تھی۔ انگریزی کے ذریعے سے نئے علمی و ادبی افکار کانوں میں پڑنے لگے تھے۔ آج کچھ لوگ اسے نو آبادیاتی دور کا انحراف سمجھتے ہیں۔ میرے نزدیک یہ انحراف نہیں توسیع تھی۔ اصلاح کے نعرے میں نئے حالات، نئی فضا، نئے تقاضوں سے ہم آہنگی کی فطری کوشش تھی۔ ذہنی، عقلی، سائنسی، تعلیمی اور تہذیبی میلانات سے ہم آہنگی کی سعی تھی۔ جاگیردارانہ دور کے سادہ انسانی رشتوں کی گرمی کو تسلیم کرتے ہوئے ابھرتے ہوئے متوسط طبقے کے منچ پر آنے کی نوید تھی۔ یاد ماضی میں محو رہنے کے بجائے ماضی کے سنہرے نقوش سے حال کے تشرب میں مدد لے کر ایک روشن مستقبل کو خوش آمدید کہنے کی آرزو تھی۔ فورٹ ولیم کالج، دہلی کالج، غالب اور سرسید کی دور بینی کو سمجھنے کی کوشش تھی۔ داغ نے دلی کا مرثیہ ضرور لکھا لیکن پھر اپنی رنگ رلیوں میں مگن ہو گئے۔ حالی کہتے ہیں ؎

پر ملی ہم کو مجال نغمہ اس محفل میں کم
راگنی نے وقت کی لینے دیا ہرگز نہ دم

نالہ و فریاد کا ٹوٹا کہیں جا کر نہ سم
کوئی یاں رنگیں ترانہ چھیڑنے پائے نہ ہم

سینہ کوبی میں رہے جب تک کہ دم میں دم رہا
ہم رہے اور قوم کے اقبال کا ماتم رہا

ہاں قوم کے اقبال کے ماتم نے حالی کی دوربین نظر کو زندگی کے آداب کی خاطر شاعری کے آداب پر

اظہارِ خیال کرنے کے لئے مجبور کیا۔ مقدمہ شعر و شاعری اسی فریضے کی ادائیگی کا دوسرا نام ہے۔

دیوان کے دیباچے میں حالی نے کہا ہے کہ "مقدمہ میں مطلق شاعری پر کسی قدر تفصیلی بحث ہو چکی ہے اور چند باتیں جو خاص اس مجموعے سے علاقہ رکھتی ہیں وہ اب دیباچے میں بیان کی گئی ہیں"۔ یعنی پہلی بات جو مقدمہ کے سلسلے میں ذہن نشین ہونی چاہئے وہ مطلق شاعری پر کسی قدر تفصیلی بحث ہے۔

شعر کی مدح و ذم، شاعری کا ملکہ بیکار نہیں ہے۔ شعر کا تاثر مسلّم ہے، جیسے عنوانات آج ہمیں غیر ضروری معلوم ہوتے ہیں لیکن حالی کے حلقہ کو اصل موضوع کی طرف متوجہ کرنے کے لئے ضروری تھے۔ ظاہر ہے کہ مغربی افکار حالی تک کچھ انگریزوں اور کچھ انگریزی داں دوستوں کی وساطت سے پہنچے تھے۔ خود انگلستان میں تعلیم یافتہ طبقہ دراصل زیادہ تر اٹھارویں صدی کے نوکلاسیکی دور کے افکار سے متاثر تھا۔ رومانی تحریک کے اثر سے جو فکری انقلاب رونما ہوا وہ اس وقت تک ذہنی فضا پر زیادہ گہرا اثر نہ ڈال سکا تھا۔ جو تعلیم یافتہ انگریز ہندوستان آئے تھے اور تعلیمی اور انتظامی حلقوں میں کام کرتے تھے ان کی کائنات ہی نوکلاسیکی فکر تھی۔ کولرج کا نام ضرور لیا جانے لگا تھا مگر اس سے پورا استفادہ کم کیا جاتا تھا۔ اس لئے حالی کے یہاں میکالے اور اس قبیل کے دوسرے اشخاص کے حوالے ہی ہو سکتے تھے۔ شاعری کے ناشائستگی کے زمانے میں ترقی کرنے کا ذکر حالی نے اسی اثر کے تحت کیا ہے مگر وہ خود اس کے قائل معلوم ہوتے ہیں کہ "جب تک نیچر کی کان کھلی ہوئی ہے، اس بات کا خوف کم ہے کہ شاعر کا ذخیرہ نبڑ جائے گا"۔

حالی کا یہ خیال کہ "شعر اگرچہ براہ راست علم اخلاق کی طرح تلقین اور تربیت نہیں کرتا لیکن از روئے انصاف اس کو علم اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام کہہ سکتے ہیں" معرضِ بحث رہا ہے۔ کلیم الدین اس پر معترض ہیں لیکن حالی کے ذہن میں اخلاق کا محدود تصور نہیں مجموعی خیر کا تصور ہے۔ شاعری نجات کا راستہ واقعی نہیں دکھاتی ہاں انسان کو صداقت، حسن اور خیر کی قدروں کے ذریعے انسانیت کی روح سے آشنا کراتی ہے۔ یہ کسی محدود اور رسمی اور وقتی اخلاق سے بلند ہے مگر یا آخر اخلاقی ہوتی ہے۔ حالی اس نکتے کو واضح نہیں کر سکے مگر انہیں اس کا احساس ضرور ہے۔

شاعری اور سماج کے تعلق پر حالی نے سب سے پہلے توجہ دی تھی۔ ان کی اس اوّلیت کا اعتراف ضروری ہے۔ شاعر کا کارنامہ ضرور ایک فرد کا کارنامہ ہوتا ہے مگر یہ فرد کسی سماج میں وجود میں آتا ہے۔ چونکہ شاعر ایک عام فرد سے زیادہ حساس اور دوربین ہوتا ہے اس لئے ضروری نہیں کہ شاعر مروجہ طریقوں کا

مانوس جلووں اور مقررہ دستور کی پیروی کرے۔ اس کی انفرادیت اسے مانوس جلووں میں نیا حسن اور عام واقعات میں نئی معنویت ظاہر کرنے کی صلاحیت عطا کرتی ہے۔ حالی چونکہ ایک مصلح اور افادی نظریہ رکھتے تھے اس لئے انھوں نے شاعر کے لئے سماجی تعمیر اور قومی اخلاق کی۔ یہی ضروری کبھی۔ شاعر فوری ضروریات، وقتی مصلحتوں اور سامنے کے حقائق کی آئینہ داری کبھی کرتا ہے مگر اس کا کام انسانیت کو نیا وژن دینا ہے تاکہ ان کا افق ذہنی وسیع ہو اور وہ وقتی تقاضوں سے بلند ہو کر وسیع آفاقی امکانات کی نشاندہی کر سکے۔ حالی نے شاعر اور سماج کے تعلق کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ حالی اردو میں اس سے پہلے اس کی کوئی مثال نہیں ملتی۔ آزاد کے یہاں اس کا کچھ احساس ہے مگر وہ صرف تبدیلی کی ضرورت کا احساس ہے۔ اس میں شاعر اور اس کے سماج سے رشتے پر اس طرح نظر نہیں ڈالی گئی ہے۔ حالی نے صحیح سوال کئے ہیں گو ان کے جواب ہمارے لئے تسلی بخش نہیں۔

حالی کے اس انقلابی نظریے پر کہ وزن پر شعر کا انحصار نہیں، کم توجہ نہیں دی گئی تعجب ہے کہ کلیم الدین احمد نے اس کا تذکرہ بھی ضروری نہیں سمجھا۔ حالی کا یہ کہنا "شعر کے لیے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسی راگ کے لئے بول۔ جس طرح راگ فی حد ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں" شعر کی اس تعریف کو رد کر دیتا ہے کہ شاعری کلام موزوں ہے۔ دراصل موزونیت شعر کا ایک ادب ہے اور اس کی اہمیت سے انکار بھی غلط ہوگا مگر جس طرح حسن کی ... میں رنگت میں اسی طرح شعریت صرف موزونیت (یعنی مقررہ بحور کی پابندی) میں سمیٹی نہیں جا سکتی شعر اور نثر کا فرق دراصل الفاظ کے استعمال کا فرق ہے۔ حالی نظم کے لئے وزن ضروری سمجھتے ہیں شعر کے لئے نہیں۔ اب یہ بات سبھی تسلیم کی جاتی ہے کہ آزاد نظم اور نثری نظم کے تجربے سب شاعری کے دائرے میں آتے ہیں اور وزن کی قید یہاں ضروری نہیں ہے۔ قافیے کو بھی حالی نے نظم کے لئے ضروری سمجھا ہے اور یہاں بھی وہ نسبتاً محدود نظریہ کا ثبوت دیتے ہیں مگر بڑی بات یہ ہے کہ وہ شاعری کی روح سے آشنا ہیں اور اس چیز کو جسے ان کے معاصرین حسن کہتے تھے ایسا زیور سمجھتے ہیں جس کی کثرت حسن میں افزائش کے بجائے بدنمائی کا باعث ہو سکتی ہے۔

کلیم الدین اور دوسروں نے اس پر اعتراض کیا ہے کہ حالی شاعری کی تعریف میں نقالی سے آگے نہیں جاتے یعنی اسے نقالی ہی سمجھتے ہیں۔ بے شک شاعری زندگی کی نقالی نہیں تخلیق نو یا تنظیم نو ہے مگر حالی کا یہ کہنا کہ شاعری ایک صنعت ہے جس کی قلمرو اسی قدر وسیع ہے جس قدر خیال کی قلمرو" ظاہر کرتا ہے کہ وہ شاعری کو صرف نقالی نہیں سمجھتے۔

شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لئے حالی نے بجا طور پر سب سے مقدم تخیل کو قرار دیا ہے۔ ان کا یہ کہنا درست ہے کہ اگر شاعر کی ذات میں یہ ملکہ موجود ہے اور باقی شرطوں میں جو کمال شاعری کے لئے ضروری ہیں کچھ کمی ہے تو وہ اس کی کا تدارک اس ملکے سے کرسکتا ہے لیکن اگر یہ ملکہ فطری کسی میں موجود نہیں ہے تو اور ضروری شرطوں کا کتنا ہی بڑا مجموعہ اس کے قبضے میں ہو وہ ہرگز شاعر کہلانے کا مستحق نہیں ہے۔ تخیل کی تعریف کے سلسلے میں کلیم الدین حالی کی نظر کا اعتراف تو کرتے ہیں مگر یہ کہے بغیر نہیں رہتے کہ کولرج نے اس کی بہترین تعریف کی ہے۔ کولرج سے یہاں حالی کے موازنے کی قطعی ضرورت نہ تھی۔ معلومات کے ذخیرے کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشنے اور الفاظ کے ایسے دلکش پیرائے میں اسے جلوہ گر کرنے پر زور دینے میں جو معمولی پیرایوں سے الگ ہوتا ہے، حالی نے مرکزی خصوصیت کی طرف اشارہ کر دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ انھوں نے واہمہ اور متخیلہ میں فرق کے متعلق کچھ نہیں کہا مگر وہ متخیلہ کی سرت گری اور مختلف چیزوں کو متحد اور متحد چیزوں سے مختلف خاصیتیں اخذ کرنے کی اہمیت کو سمجھتے ہیں اور چونکہ وہ جانتے ہیں کہ قوت متخیلہ کوئی شے مادّے کے بغیر پیدا نہیں کرسکتی۔ اس کے لئے مطالعۂ کائنات کے ذریعے مشاہدوں کے خزانے گنجینۂ خیال میں جمع کرنے پر زور دیتے ہیں۔ تخیل اور مطالعۂ کائنات کی اہمیت واضح کرنے کے بعد حالی نے تفحص الفاظ پر توجہ کی ہے۔ ان کا یہ کہنا درست ہے کہ اگر شاعر زبان کے ضروری حصّے پر حاوی نہیں ہے تو محض قوت متخیلہ کچھ کام نہیں کرسکتی۔ آمد اور آورد کی بحث حالی کے زمانے میں عام تھی اس لئے انھوں نے اس پر اظہار خیال ضروری سمجھا۔ اسی طرح الفاظ و معنی کی اہمیت کی بات چھیڑی۔ ظاہر ہے کہ وہ چونکہ اپنے حلقے کے افق ذہنی کو وسیع کرنا چاہتے تھے اس لئے انھوں نے اس سلسلے میں ہر پہلو کو ملحوظ رکھا۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ جذبے کے فوری اظہار کے مقابلے میں جذبے کی ترتیب و تہذیب کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ دراصل یہاں آمد اور آورد کے ساتھ فطری اور بے ساختہ اور غور و فکر کے بعد موزوں ترین الفاظ کے انتخاب، یعنی الفاظ کی تراش خراش کا جو ایک طرح پر بے ساختہ کے مقابلے میں مصنوعی یا لائی ہوئی ہوتی ہے موازنہ ہے اور حالی کی رائے موخر الذکر کے حق میں ہے۔ یہ اصطلاحیں اب ہمارے لئے اپنی معنویت کھو چکی ہیں۔ ہم آج موضوع اور مواد، معنی اور لفظ کی وحدت پر زور دیتے ہیں۔ دل حالی نے قوت متخیلہ کو قوت ممیزہ کے تحت رکھنے پر جو زور دیا ہے وہ ان کی سلامت روی کی دلیل ہے کیوں کہ تخیل کی بے اعتدالی بالآخر یا تو ہمالیا کو کندن دکوہ برآوردن تک لے جاتی ہے۔

حالی نے شعر کی خصوصیات کے بیان میں ملٹن سے مدد لے کر سادگی، اصلیت اور جوش پر زور دیا

ہے۔ میرے نزدیک یہاں حالی کا اصلاحی نقطۂ نظر انھیں یک طرفہ بنا دیتا ہے۔ دراصل سادگی یا مشکل پسندی دونوں شاعری میں اضافی ہیں مسئلہ خیال کے موزوں اظہار اور ابلاغ کا ہے۔ زبان کے خاص استعمال کا ہے، تازہ کاری اور لالہ کاری کا ہے۔ ملٹن کا تعلیم کے سلسلے میں شاعری کی خصوصیات کی طرف سرسری طور پر اشارہ ہمارے لیے مشعلِ راہ نہیں ہو سکتا۔ غالباً حالی کے انگریز دوستوں نے یہ نکتہ ان تک پہنچایا اور چونکہ اس سے حالی کو اپنی بات کہنے میں مدد ملتی تھی، اس لیے انھوں نے اس سے کام لے لیا۔ ہمیں تو یہ بات یاد رکھنا چاہیے کہ حالی کا سادگی اور اصلیت کا تصور اتنا سادہ اور میکانکی نہیں ہے جتنا سادہ ذہنوں کو معلوم ہوتا ہے اور جوش کی وضاحت میں بھی انھوں نے جوشیلے الفاظ کے مقابلے میں میٹھی میٹھی اور ٹھنڈی سانس کی طرف اشارہ کر کے اپنی بات کہہ دی۔ اس لیے حالی نے سادگی، اصلیت اور جوش کی جو مثالیں دی ہیں، ان سے ان کے نظریے پر بات کرنا زیادہ مناسب ہوگا، نہ کہ صرف ان اصطلاحوں کے سلسلے میں کچھ حضرات کی موشگافیوں پر۔

حالی کی نکتہ سنجی اور بصیرت اس بات سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ انھوں نے شاعر کے عام کلام کے سچا اور اصول کے مطابق ہونے کے ساتھ ایسے حیرت انگیز پہلوؤں پر بھی زور دیا ہے جن کی وجہ سے شاعر کا کلام تمام دنیا کے دلوں پر نقش ہو جائے۔ مگر ان کا یہ کہنا کہ شعر میں جہاں تک ممکن ہو حقیقت اور راستی کا سررشتہ ہاتھ سے نہیں جانے دینا چاہیے۔ دراصل اس اصلاحی جذبے کے غلبے کی وجہ سے ہے۔ حقیقت اور راستی کا دو اور دو چار کا تصور شاعری میں کام نہیں دیتا۔ ان دونوں اصطلاحوں کے بجائے معنی خیزی اور معنویت، تہ داری، تجربے کی گہرائی اور اس کی تنظیم پر زور دینا چاہیے جس میں مبالغے کی نہ صرف گنجائش بلکہ ضرورت بھی آجاتی ہے۔

نیچرل شاعری کے متعلق حالی نے جو کچھ کہا ہے اسے تہذیب الاخلاق کے اور سید کے مضامین کی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ یہ اصطلاح بذاتِ خود ایک وقتی رجحان کو ظاہر کرتی ہے۔ اب حالی نے اس سلسلے میں متقدمین، متوسطین اور متاخرین کے متعلق جو خیالات ظاہر کیے ہیں وہ ضرور قابلِ غور ہیں۔ اس کے علاوہ زبان کے سلسلے میں ان کی یہ بات کہ عربی اور فارسی میں کم سے کم متوسط درجے کی لیاقت اور ہندی بھاشا میں فی الجملہ دستگاہ ہو، بہرحال وقیع ہے۔ عربی اور فارسی سے اردو کے شعرا کی شناسائی اور ہندی سے بھی واقفیت جو اردو کی جان کہی جا سکتی ہے، ضروری ہے کہ ہمارے یہاں ایک بڑے سرمائے کی موجودگی کی ضمانت ہے۔ اس کے ساتھ عربی، فارسی، انگریزی کے الفاظ برتتے ہیں اردو کے چلن کا لحاظ اور محاورات پر اصرار کے بجائے بول چال کے سارے سرمائے سے کام لینے پر توجہ حالی کے تجزیے کی صحت کی

اچھی مثالیں ہیں۔

حالی کے یہاں صرف ایک سنجیدہ اور قابلِ قدر نظریۂ شاعری ہی نہیں اصنافِ شعری میں سے غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی پر خاصی تفصیل سے اظہارِ خیال بھی ہے۔ ایک واضح نظریۂ شعر کے بغیر کسی کو شاعری کا نقاد نہیں کہا جاسکتا مگر نظریاتی تنقید کے ساتھ اصناف پر محاکمے اور گویا عملی تنقید کے نمونے بھی ضروری ہیں۔ حالی نے ان دونوں پہلوؤں پر جو کچھ کہا ہے اس سے جا بجا اختلاف کے باوجود ان کی معنویت مسلم ہے۔ بڑا نقاد اپنی بصیرت کی وجہ سے ادب کا ذہن بدل دیتا ہے اور ہمارے ادبی شعور اور ادبی حسیت میں تبدیلی پیدا کرکے ہمیں ادب اور زندگی کو اس طرح دیکھنے اور دکھانے پر مائل کرتا ہے جس طرح پہلے نہ دیکھا گیا تھا۔ پھر وقت گزرنے کے ساتھ ذوق اور شعور میں تبدیلی کے باوجود اسی ذہن سے کچھ نہ کچھ بصیرت برابر ملتی رہتی ہے۔ ادب میں کوئی سنجیدہ نظریہ یکسر رد نہیں ہوتا۔ سوال یہ ہے کہ کون سا نظریہ مرکزی مسائل پر روشنی ڈالتا ہے اور کون سا ضمنی مسائل پر۔ حالی کا نظریۂ شعر مرکزی مسائل پر توجہ کی وجہ سے جا بجا اختلافات کے باوجود برابر اہم رہے گا اور حالی نے تنقید کے لئے جو زبان اور اسلوب اختیار کیا ہے وہ مستقل قدر و قیمت کا مالک رہے گا۔ گزشتہ سو سال میں تنقید میں بہت سی راہیں کھلی ہیں مگر حالی کی شاہراہ کلیم الدین اور سلیم احمد کے فرمودات کے باوجود اردو تنقید کے لئے صراطِ مستقیم کہی جاسکتی ہے۔ بڑا نقاد وہ ہے جس سے اختلاف تو کیا جاسکے مگر جس سے انکار ممکن نہ ہو اور جس سے ہر دور میں بصیرت ملتی رہے۔ ہاں اسے پرکھنے کے لئے تاریخیت یا مطلقیت کے بجائے تناظریت کو رہبر بنانا ہوگا۔

اُردو میں ادبی تنقید کی صورتِ حال

ادبی تنقید نے پچھلے تیس سال میں بڑی ترقی کی ہے اور آج اس کا سرمایہ خاصا اہم ہے۔ مگر مجموعی طور پر اب بھی اس میں طرفداری زیادہ ہے سخن فہمی کم۔ طرفداری یا جانب داری کو میں برا نہیں سمجھتا لیکن طرفداری اور سخن فہمی کے فرق پر زور دینا چاہتا ہوں۔ تنقید میرے نزدیک وکالت نہیں پرکھ ہے۔ کبھی کبھی جب کوئی روایت فرسودہ ہو جاتی ہے تو بغاوت کے لیے وکالت کی ضرورت ہوتی ہے اور اس بغاوت کے پیچھے سخن فہمی کا ایک نیا شعور بھی ہوتا ہے مگر سخن فہمی کا معیار قابلِ اطمینان ہو تو دودھ اور پانی کا فرق ملحوظ رہتا ہے ورنہ دودھ کو پانی اور پانی کو دودھ کہنے والوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔

کلیم الدین کو اردو میں تنقید کا وجود فرضی نظر آیا۔ غزل ان کے نزدیک نیم وحشیانہ صنفِ شاعری ہے۔ کلیم الدین نے سخن فہمی کے بجائے طرفداری سے کام لیا۔ مگر ان کے ان چونکا دینے والے جملوں کے پیچھے ایک تنقیدی شعور ہے جس میں انتہا پسندی ہے مگر جس کی اہمیت مسلّم

ہے۔ اسی لیے تذکروں کے تحسینی یا تعریفی کلمات سے تنقید کا ایک سلسلہ دریافت کر لینا، یا غزل کو اردو شاعری کی آبرو کہہ کر خوش ہو لینا دوسری طرفداری ہوگی، سخن فہمی نہ کہلائے گی۔ سخن فہمی کے معنی اس سیاق و سباق میں یہ ہوں گے کہ ہم تھوڑی دیر کے لیے اس بات پر زور دینا چھوڑ دیں کہ ہمیں کیا چیز پسند ہے بلکہ یہ دیکھیں کہ اچھی چیز کیا ہے۔ میں اپنے طلبا کو ہر سال دو نقادوں کا قصہ ضرور سناتا ہوں۔ ایک نے کہا یہ کتاب مجھے پسند ہے اور اچھی ہے۔ دوسرے نے کہا گو یہ کتاب مجھے پسند نہیں، مگر اچھی ہے۔ ظاہر ہے دوسرا بہتر نقاد تھا اس کے پاس اچھائی کا ایک معروضی معیار تھا۔

اگر اپنی پسند کے مسئلے کو دیکھا جائے تو اردو تنقید کا کارنامہ بہت وسیع ہے۔ اور اگر اچھی چیز کے سلسلے میں جو کچھ کہا گیا ہے اس پر نظر ڈالی جائے تو ہمیں ایک بے اطمینانی محسوس ہوتی ہے۔ سیدھے سادے الفاظ میں تاثراتی لے کے لحاظ سے ہم ایسے گئے گزرے نہیں ہیں۔ ہاں فلسفۂ جمالیات کے لحاظ سے ابھی ہم کوئی قابلِ فخر کارنامہ پیش نہیں کر سکے۔

اردو میں تنقید کی ابتدا آزاد اور حالی سے ہوئی۔ دونوں کی تنقید دراصل ان کی شاعری کی مقبولیت کے لیے ایک نیا احساس پیدا کرنے کی کوشش سے ہوتی ہے مگر اس سے آگے بھی جاتی ہے۔ ہمارے زمانے میں ایلیٹ کی تنقید، ہنری جیمس کی تنقید اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی تنقید بھی اسی قسم کی ہے۔ عظمت اللہ خاں۔ اقبال۔ راشد اور میراجی کے یہاں بھی یہ بات ملتی ہے۔ اس نکتے کو ملحوظ رکھا جائے تو

کئی دلچسپ باتیں خود بخود واضح ہو جاتی ہیں۔ حالی اور آزاد کو ایک نئے قسم کی شاعری کرنا تھی جس کے لیے ایک جواز کی ضرورت تھی۔ آزاد کی تنقید صرف جواز کی حد تک رہ گئی۔ حالی کی خوبی یہ ہے کہ ان کی تنقید جواز سے شروع ہو کر ایک ادبی دستاویز تک پہنچتی ہے مگر آج بھی ہم اس کو صحیفۂ آسمانی سمجھ کر سینے سے لگائے رہیں تو اس سے حالی کا کچھ نہ بگڑے گا، ہاں ہمارے ذوق کی صحت مشتبہ ہو جائے گی۔ حالی نے سماج اور ادب کے رشتے کو واضح کرکے ہم پر احسان کیا۔ انھوں نے سادگی، اصلیت اور جوش پر جو زور دیا وہ بھی کچھ ایسا غلط نہ تھا۔ نیچرل شاعری کے متعلق بھی اُن کے خیالات نظر انداز نہیں کیے جا سکتے۔ غزل، مرثیے اور مثنوی پر تبصرے میں بھی انھوں نے بعض بڑے پتے کی باتیں کہی ہیں، مگر حالی کے یہاں مصلح ادیب پر غالب ہے، اس لیے وہ شاعری کو اخلاق کا نائب مناب اور قایم مقام کہتے ہیں۔ غزل کے جمالیاتی تجربے پر غور نہیں کرتے۔ شوق لکھنوی کی روشن تصویروں کو تاریکی کے دھبے قرار دیتے ہیں۔ حالی پھر بھی ایک بڑے نقاد اس لیے ہیں کہ ان کے یہاں ادب کے تصور کے پیچھے تہذیب کا ایک پس منظر اور تہذیب کے پس منظر میں زندگی کا ایک شعور ہے۔ اس لیے حالی کی روایت ایک اچھی روایت ہے مگر ہر روایت کی طرح اسے آنکھ بند کر کے تسلیم کر لینا خطرناک ہے۔ حالی سخن فہمی کا ایک معیار ضرور بتاتے ہیں مگر اس معیار کو ہم اب ایک رُخا پاتے ہیں۔ اس میں ادب کے مرکزی مسئلے یعنی فن کے مسئلے کے ساتھ انصاف نہیں کیا گیا۔

وحید الدین سلیم اور عبدالحق اہم نقاد نہیں گو قابلِ ذکر ضرور ہیں۔

انھوں نے حالی کی طرح کوئی نئی بصیرت عطا نہیں کی، ہاں حالی کے
اصولوں کو کامیابی سے برتا۔ عبدالحق ہمارے پہلے بڑے تبصرہ نگار
ہیں۔ محقق کی حیثیت سے بھی ان کا درجہ بلند ہے۔ ان کے اسلوب کی
بھی اہمیت ہے مگر ان کی تنقیدیں حالی کے دبستان کی ایک کڑی
ہیں۔ وحیدالدین سلیم غزل کے متعلق حالی کے خیالات کی تشریح کرتے
ہیں اس لیے میر اور ذوق کے متعلق ان کے ارشادات قابلِ قدر ہیں
مگر ان میں کوئی نیا فکری موڑ نہیں ہے۔ یہ فکری موڑ ہمیں عظمت اللہ
خاں کے یہاں ملتا ہے۔

عظمت اللہ خاں کی تنقید بھی ان کی شاعری کے جواز سے
شروع ہوئی اور اس کی خوبی یہ ہے کہ وہ بنیادی طور سے رومانی
اور برِیڈلے سے متاثر ہونے کے باوجود ہماری شاعری کے موضوعات
اور اسالیب دونوں میں ایک اہم اضافے کا باعث ہوئی۔ حالی سے
حقیقت پسندی کی جو لے شروع ہوئی تھی عظمت اللہ خاں کے
یہاں وہ ہندوستانیت کے ایک دستور العمل میں ظاہر ہوتی ہے مگر
حالی اور عظمت اللہ خاں دونوں کی تنقیدیں دو علیحدہ بصیرتوں کی نمایندہ
ہیں اور دونوں کے ساتھ دور تک نہ جاتے ہوئے دونوں سے ہم مدد
لے سکتے ہیں۔ عظمت اللہ خاں، ادب کے جمالیاتی پہلو کے حالی سے
زیادہ قائل ہیں۔ انھوں نے نئے فکر کے ساتھ نئے فارم کی ضرورت پر
بھی زور دیا ہے۔ غزل کے معاملے میں ان کا لہجہ زیادہ سخت ہے
اس لیے کہ انھوں نے حالی سے زیادہ گہری نظر اس کی بے ہیئتی پر
ڈالی ہے۔ میرا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ جو غزل کا جتنا مخالف ہے اتنا

ہی اچھا نقاد ہے، ہاں شاعری کی زبان کے سلسلے میں انھوں نے زیادہ معنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ بہرحال حالی کے مقابلے میں عظمت اللہ خاں مغربی ادب سے زیادہ واقفیت رکھتے تھے اور ہندی ادب پر بھی ان کی نظر زیادہ گہری معلوم ہوتی ہے ــــ وہ حسن کے نئے معیار سامنے لاتے ہیں اور یہ معمولی بات نہیں۔

اسی زمانے میں رسوا کے قاموسی ذہن کا کرشمہ چند مقالات کی روشنی میں ظاہر ہوا۔ رسوا دراصل ایک عالم اور فلسفی تھے۔ مگر انھوں نے ناول بھی لکھے اور شاعری بھی کی اور چند ادبی مقالات کے ذریعے سے ادب کے جمالیاتی پہلو پر بھی روشنی ڈالی۔ افسوس ہے کہ ان مضامین کا کوئی خاص اثر ہماری تنقید پر نہیں پڑا۔ لیکن ان کے مطالعے سے یہ ضرور ثابت ہوجاتا ہے کہ رسوا اگر اس سلسلے کو جاری رکھتے تو شاید بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں ترقی پسند تحریک کا سیلاب اس طرح ساری ادبی بساط پر محیط نہ ہوجاتا۔

ترقی پسند تحریک کے متعلق سیلاب کا لفظ استعمال کرنے سے شاید آپ کو یہ خیال ہو کہ میں اسے مضر سمجھتا ہوں۔ ایسا نہیں ہے۔ مجموعی طور پر اس کے اثر سے تنقید بہت آگے بڑھی اس نے ادب کے متعلق بنیادی سوال اٹھائے اور ان کا جواب دینے کی کوشش کی۔ اس نے ادب کے مطالعے میں تاریخ اور تہذیب کے اثرات پر زور دیا۔ اس نے سماجی تبدیلیوں کا احساس دلایا۔ اس نے تنقید کو علمی اور سائنسی بنایا۔ اس نے فکر اور فن کے رشتے پر غور کیا۔ یہ تحریک چند عالمگیر اثرات کا نتیجہ تھی۔ اور اس کے ذریعے سے ہم دنیا کے ذہن

سے بھی آشنا ہوئے۔ اسی نے ہمارے ادب کے ہر شعبے پر اثر
ڈالا۔ اور نئے لکھنے والوں کو ایک عقیدہ، ایک منزل اور ایک ولولۂ
زیست دیا۔ لیکن سخن فہمی کی یہ نئی لے بہت جلد طرفداری کے
ایک ناروا مظاہرے میں بدل گئی۔ اس میں ادب سے زیادہ ترقی
پسندی پر زور دیا گیا اور ترقی پسندی کے معنی اشتراکی نظام
سے کم و بیش وابستگی کے لیے گئے۔ اس میں وقتی اور ہنگامی مصلحتوں
کو ادبی ضرورت پر ترجیح دی گئی۔ اختر رائے پوری کے یہاں اس نے
اقبال اور ٹیگور کی شاعری کو مریض روحانیت قرار دیا اور اکبر کے
کلام کو طنزیہ تک بندی ٹھہرایا۔ اس نے شروع میں نئے
پن کے جوش میں کلاسیکی ادب کو اس طرح نظر انداز کیا جس طرح
اوّل اوّل روس کے انقلابیوں نے ٹالسٹائی کی عظمت سے انکار کیا
تھا۔ اس نے ادب کی اپنی، سماج کی تخیلی تصویر پر توجہ نہ کی، ادب
کو سماجی دستاویز بنانا چاہا۔ مگر جب ابتدائی تبلیغی جوش کے بعد
اس میں کچھ گہرائی آئی تو اس نے کاڈویل کے اثر سے ادب کے جذباتی
پہلو کو بھی تسلیم کر لیا۔ ترقی پسند تنقید کے سب سے اچھے نمونے ہمیں
مجنوں اور احتشام حسین کی تنقیدوں میں ملتے ہیں۔ دونوں ہی مارکس
کے تاریخی مادیت کے فلسفے سے متاثر ہیں۔ اور اس کے جدلیاتی طریقِ کار
کی اہمیت کو مانتے ہیں۔ مگر دونوں کے یہاں تاریخی شعور کے ساتھ
کلاسیکی ادب کی عظمت کا اعتراف اور ادب کے جمالیاتی پہلو کا
احساس ہے۔ گو مجنوں کے یہاں یہ پہلو زیادہ واضح ہوتا ہے۔ دلچسپ
بات یہ ہے کہ احتشام حسین کے یہاں نظریاتی مضامین زیادہ وقیع

ہیں اور مجنوں کے یہاں ہمارے کلاسیکل شعرا پر مضامین۔ افسوس ہے
کہ ہماری ترقی پسند تنقید کو کوئی لوکاچ نہ ملا۔ ممتاز حسین کے بعض
مضامین میں کاڈویل کی ادعائیت ملتی ہے لیکن لوکاچ نے جس طرح
مارکسی جمالیات پر روشنی ڈالی ہے یورپ میں حقیقت پسندی کی
تحریک کی جو تفسیر و تعبیر کی ہے اور گوئٹے کے فن کی جو ترجمانی کی
ہے وہ ہمارے یہاں ناپید ہے۔ ترقی پسند تنقید اگر سیاسی تنظیم سے
اور آزاد ہوتی تو متوسط طبقے پر اتر جانے کے لیے میراجی اور منٹو کو
اتنی جلد گیا گزرا قرار نہ دے دیتی اور راشد کے تجربوں کی ندرت کو
اور اہمیت دیتی اور نہ جوش کی سطحی عقل پرستی سے مرعوب ہو کر قبلہ
رندان جہاں اور اپنی صدی کا حافظ و خیام قرار دیتی۔ ترقی پسند تنقید
کی سطحیت اقبال اور جوش کے متعلق اظہار خیال میں ظاہر ہوتی ہے۔
اقبال کے یہاں ہمیں آفاقی ذہن ملتا ہے۔ ان کے یہاں عقل و عشق سادہ
اور یک رنگ علامات نہیں، بڑے گہرے بلیغ اور جامع اشارات ہیں۔
وہ محض ماضی پرست نہیں۔ ان میں بقول اقبال سنگھ کے حال کے
درد و کرب کا بھی گہرا احساس ہے۔ انھوں نے نظم کو جو گھٹنوں چل رہی
تھی غزل کے برابر لا کھڑا کیا اور غزل کی بھی کایا پلٹ دی۔ ان کے
مذہبی اور اخلاقی اور ماورائی رجحانات سے چڑ کر ترقی پسند تحریک نے
شروع میں ان کا اعتراف معمولی طور پر کیا مگر جوش کی اکڑ فوں
میں انقلابی ذہن دیکھ لیا جوش کے یہاں دراصل ایک باغیانہ ذہن
ہے جو رومانیت کے بت ہزار شیوہ کی عشوہ طرازی ہے۔ ان کا تاریخ
کا شعور سیاہ اور سفید لکیروں کا ہے۔ اقبال کے یہاں جذبے کی گرمی

ہے اور لفظ جذبے کو تھامے ہوئے ہیں۔ جوشؔ کے یہاں الفاظ کا نشہ ہے اور طاقت کی طرح الفاظ کا نشہ بھی خطرناک ہوتا ہے۔ اس لیے میں کہتا ہوں کہ اس صدی کی سب سے بڑی ادبی تحریک جس میں سخن فہمی کے لامحدود امکانات تھے ادب سے گہری وفاداری نہ ہونے کی وجہ سے طرفداری کے ایک نار وا مظاہرے میں تبدیل ہو گئی۔ اس نے نارمولے کا ادب پیدا کیا اور خود ہی اسے رد کر دیا۔ اس نے آج شہرت عطا کی اور کل چھین لی۔ اس نے ہر ذرے کو آفتاب سمجھا اور گو کچھ آفتاب و ماہتاب پاس سے گذرے مگر یہ سحر کا انتظار کرتی رہی۔

اسی زمانے میں تنقید میں تحلیل نفسی کے اسرار و رموز سے بھی کام لیا جانے لگا۔ میراجی نے "ادبی دنیا" میں بعض شعرا کی نظموں کے مطالعے سے ان کی نفسیات کے خط و خال مرتب کیے۔ ان مضامین میں اختر انصاری کا مطالعہ بہت دلچسپ تھا۔ مارکسی نقاد تو بیسویں صدی کے ایک پیغمبر کے قائل تھے اس لیے ان کے مضامین میں زیادہ تر فرائڈ کے نظریات کی سطحیت کو ہی واضح کیا گیا۔ رچرڈس نے جس طرح سے نفسیات کی مدد سے معنی و بیان کے ایک نئے رشتے پر زور دیا۔ اس پر کوئی توجہ نہیں ہوئی۔ شبیہ الحسن نے تنقید و تحلیل میں میرؔ و غالبؔ کے اندیشہ ہائے دور و دراز ڈھونڈھ نکالے مگر فرائڈ، ایڈلر اور ینگ کی مدد سے فن کار کی شخصیت کا کوئی مکمل مطالعہ اب تک ہمارے سامنے پیش نہیں آیا۔ ایک لحاظ سے یہ اچھا ہوا کیوں کہ حال میں جس طرح فن کے آداب کو نظر انداز کر کے فن کار کی شخصیت کے

پیچ وخم پر زور دیا جارہا ہے اسے دیکھتے ہوئے ترقی پسند تنقید کا تحلیل نفسی کے معروضات کو بہت اہمیت نہ دینا' زیادہ وقیع معلوم ہوتا ہے۔ ترقی پسند تنقید کا یہ کارنامہ کیا کم ہے کہ بہرحال اُسے فن فنکار سے زیادہ لایق توجہ معلوم ہوتا ہے۔

لیکن اس سلسلے میں سب سے زیادہ کوتاہی یہ ہوئی کہ جمالیات پر توجہ نہ ہوئی۔ مارکسی نقادوں نے موضوع کی اہمیت پر زیادہ زور دیا۔ تاریخی اور تہذیبی عوامل بیان کیے۔ اقتصادی رشتوں کی نوعیت واضح کی' اسامنتی تمدن اور سرمایہ دارانہ دور کی میکانیکت کا ذکر کیا۔ فکر اور فن کی وحدت کی طرف بھی اشارہ کیا اور ہیئت پرستی کی خامیاں گنائیں۔ مگر حُسن کے متعلق یہ کہنا کافی سمجھا کہ "ہمیں حُسن کا تصور بدلنا ہوگا۔" مجنوں نے جمالیات کی تاریخ ضرور لکھی جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں اس مسئلے کی اہمیت کا احساس تھا۔ مگر مارکسی نقطۂ نظر سے جمالیات پر کوئی کتاب نہیں لکھی گئی۔ ممتاز حسین نے اپنے بعض مضامین میں استعارے کی اہمیت پر روشنی ڈالی' مگر مجموعی طور پر ترقی پسند تنقید حسن کے معیار واضح کرنے سے زیادہ ادب کی تعبیر و تفسیر اسی طرح کرتی رہی کہ اس سے زندگی کو بدلنے میں مدد ملے۔ ترقی پسند تنقید کی وجہ سے یہ تو ہوا کہ تاریخ' تہذیب' اقتصادیات' سیاست کے اہم نظریوں پر کسی نہ کسی طرح بحث ہوتی رہی' مگر اس نے اوّل تو فلسفے کو زیادہ تر آدرشی کہہ کر اس سے بے نیازی برتی۔ دوسرے اس نے جمالیات کے فلسفے پر فن برائے فن کی مہر لگادی۔ ظاہر ہے کہ جمال پرستوں کے بیشتر خیالات یا تو اسی ذیل میں آتے ہیں' یا پھر

حسن کو خیر باد کہہ کر اخلاقی مقاصد کی ترجمانی کرتے ہیں، مگر جمالیات کا علم جدید دَور میں خاصا آگے بڑھا ہے اور اس کے اثر سے فنونِ لطیفہ کے مجموعی رول کی بہتر ترجمانی ہوئی ہے یہاں تک کہ کلائیو بیل اور کالنگ وڈ سے آسبورن تک ہمیں ایسے افکار و نظریات مل جاتے ہیں جن میں فن کی خصوصیات کا خاصا جامع احساس ہے اور اُسے صرف اظہار یا وجدان کہہ کر ٹالا نہیں گیا ہے۔

اردو تنقید میں کلیم الدین کی ایک خاص اہمیت ہے اور انھیں محض مغرب کا اندھا مقلد اور مارکسی تنقید کا کٹر مخالف کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا۔ کلیم الدین ایف۔ آر۔ لیوس کے شاگرد ہیں۔ لیوس کی طرح ان کے یہاں ادب کے ایک انسانی اور اخلاقی پہلو سے گہری شیفتگی ہے۔ ان کے یہاں (Scrutiny) کی (Close Study) یعنی گہرے اور غایر مطالعے کی روایت ہے۔ اور اس کے ساتھ ایک ادعائیت اور بُت شکنی بھی ہے جو بعض اوقات ناگوار بھی ہوتی ہے۔ لیکن ان کی انتہا پسندی سے چڑھنے کے بجائے اگر اس کا نیہ کی سے مطالعہ کیا جائے تو عالمی معیاروں کے مطابق ان کی اردو ادب کو پرکھنے کی کوشش مستحسن ہے۔ مگر ان کی یہ کوتاہی نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ انھوں نے ان تاریخی عوامل اور تہذیبی پس منظر کو اہمیت نہیں دی، جس کے مطابق اردو ادب کا نشوو نما ہوا ہے۔ پھر بھی غزل پر ان کا اعتراض دوسروں کے اعتراضات سے اس لیے زیادہ وزنی ہے کہ انھیں اس میں اس فارم کی کمی محسوس ہوتی ہے جس کے بغیر فنِ لطیف کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ کلیم الدین نے "اردو تنقید

پر ایک نظر" میں بھی بہت سی کام کی باتیں کہی ہیں۔ لیکن میرے نزدیک
ان کا سب سے بڑا کارنامہ "عملی تنقید" ہے۔ غزل کے جواز میں جاپانی
شاعری ہائیکو کی مثال دی جاتی ہے۔ کلیم الدین نے واضح کیا ہے کہ
"ہر ہائیکو شعر کی طرح بجائے خود آزاد اور مکمل اکائی ہے اور آزاد
اور مکمل اکائیوں کو ایک جگہ اکٹھا کرنا (جس طرح غزل میں کیا جاتا
ہے) تحصیل حاصل ہے۔ ایک قسم کی نادانی ہے"۔ پھر انھوں نے جدید
و قدیم غزل گویوں کے کلام سے کچھ مثالیں لے کر ان پر مفصل تنقید
کی ہے۔ اس کتاب میں کلیم الدین نے میرؔ، مصحفیؔ، غالبؔ، مومنؔ، حسرتؔ،
فانیؔ جیسے بعض شعرا کے تخیلی تجربات کی تعریف کی ہے۔ اور اردو
کے شعرا کے متعلق یہاں تک لکھتے ہیں: "یہ نہیں کہ اردو شاعروں کو
تجربوں پر دسترس نہیں۔ ان کے تجربوں میں شدت بھی ہوتی ہے
اور گہرائی بھی اور کبھی کبھار پیچیدگی بھی۔ وہ جذبات کے ترجمان
ہیں اور غور و فکر بھی کرتے ہیں۔ نئی نئی باتیں کرتے ہیں یا نئے
ڈھنگ سے کرتے ہیں لیکن غزل کی روایات کچھ ایسی رہی ہیں کہ
اردو شعرا کو وہ کامیابی نہ ہوئی جس کے وہ اہل تھے۔"

دراصل غزل کی آبرو پر پہلی کاری ضرب تو ترقی پسند تنقید
نے لگائی اور پھر کلیم الدین نے۔ ترقی پسند تنقید نے تو ادب میں روایات
کی اہمیت کے پیش نظر غزل کو گوارا کر لیا۔ لیکن کلیم الدین بعض غزل
گویوں کی خوبی کا اعتراف کرنے کے باوجود ابھی تک غزل کے مخالف
ہیں گو ان کی مخالفت میں اگلی سی شدت نہیں ہے۔ اس سلسلے میں
ایک بنیادی غلطی ترقی پسندوں اور کلیم الدین دونوں سے ہوئی ہے۔ کسی

زبان کے ادب کو اس کی روایت سے یکسر علیٰحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ اِن روایات میں اصلاح و ترمیم کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ جوشؔ غزل کے بڑے مخالف ہیں مگر ان کی نظموں میں تعمیری حُسن کم ہے۔ غزل کی سی علیٰحدہ علیٰحدہ تصویریں زیادہ ہیں۔ جدید اردو تنقید نے مجموعی طور پر غزل کو اسٹیج کے مرکز سے ہٹا کر اور دوسرے اصنافِ سخن کی طرف توجہ دے کر ایک توازن قائم کیا ہے۔ غزل کی مقبولیت نے ادبی مزاج پر اثر ڈالا تھا جس سے نظم و نثر کے تمام اصناف متاثر ہوئے تھے۔ جدید تنقید نے نظم کی اہمیت پر زور دے کر مسلسل اور مربوط بیان کی خوبی کو واضح کر کے، زبان کے بنیادی مسئلے یعنی جذبے کے موزوں مناسب اظہار کی طرف توجہ دلا کر غزلیت کی نے کو کم کیا ہے۔ پھر اس نے بول چال کی زبان کے اس جاندار پہلو کی طرف اشارہ کر کے جس کو غزل کی مرصع سازی نے کم منہ لگایا تھا، نظم میں تجربات کے معنی خیز پہلوؤں کی طرف نشاندہی کی ہے۔ بے قافیہ اور آزاد نظم کو غزل اور مروجہ نظم کے دوش بدوش لا کھڑا کر دینے میں جدید تنقید نے ایک صحت مند رول ادا کیا ہے۔ چنانچہ غزل نے اس دور میں نئے احساس کی ترجمانی کی اپنے طور پر کوشش کی ہے۔ اور اس کے ساتھ نظم میں تجربوں نے نظم کی زبان کو احساس کی تھرتھراہٹ کے ساتھ اور قافیے اور ردیف کی سخت گیری سے آزاد ہو کر چلنا سکھایا ہے۔ راشدؔ، میراجیؔ، اخترالایمانؔ کی شاعری اس طرح ایک محدود اور مخصوص لے نہیں رہی، ایک بھرپور میلان بن گئی ہے جس کے ذریعے سے جدید احساس شاعری بن کر واہ واہ کی بوچھار کی نذر نہیں ہوتا، فکر کے لیے نئے نئے گوشے فراہم

کرتا ہے اور ہر بات کو اشاروں میں بیان کرنے اور ہر شے سے کوئی
اور شے مراد لینے کے بجائے آج کے دور کے سوز و ساز اور زخمی احساس
کی ترجمانی کرتا ہے۔

ہر ادب میں بہت عرصے تک تنقید شاعری کی تنقید رہی ہے
اور آج بھی ہے لیکن کسی زبان کے سرمایے کو اس معیار سے بھی دیکھنا
ضروری ہے کہ اس میں نثر اور اس کے اصناف پر تنقید کا سرمایہ کتنا
اور کیسا ہے۔ گذشتہ تیس سال میں شاعری کے حقیقی عناصر، اظہار کے
سانچوں، شاعری کی زبان پر بحث کے علاوہ، نثر کی بنیادی خصوصیات
پر بھی توجہ ہوئی ہے۔ گو ابھی اس سلسلے میں مدلّل اور مفصّل کارنامے سامنے
نہیں آئے۔ کچھ دن پہلے تک غزل کے اثر سے ہمارے اچھے اچھے شعرا
نثر کی چند سطریں سیدھی طرح نہیں لکھ سکتے تھے اور ان کے اپنے اور
دوسروں کے کلام کے متعلق اشارات کچھ اسی زبان میں ہوتے تھے کہ
لوگوں کو لطف تو آجاتا تھا مگر ان کی سمجھ میں بات کم آتی تھی۔ جگر ایک
اچھے شاعر تھے مگر جب 'ساقی سے خطاب' سنانے لگتے تھے تو اپنے
ساقی کے مرتبے کے متعلق ایسی تقریر کرتے تھے جس کا مطلب سمجھ میں
نہ آتا تھا اور گھبرا کر ہم لوگ کہا کرتے تھے کہ حضرت نظم سنائیے۔ سرسید
کی تحریک نے اردو نثر کو سرمایہ دار بنایا، مگر نثر اور اس کے مختلف اصناف
پر تنقید حال کی چیز ہے اور مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ضرورت کے لحاظ
سے کم ہے۔ ہنری جیمس نے جس طرح ناول پر تنقید کے لیے اصول مرتب
کیے ہیں۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے جس طرح ناول اور ادب پر اظہار
خیال کیا اور اس طرح اپنے دور کے شعور کو متاثر کیا۔ اس کی مثالیں

ہمارے یہاں خال خال ہیں۔ پریم چند نے کچھ مضامین میں بعض اہم نکات کی طرف اشارہ کیا ہے، مگر پریم چند بھی اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی طرف خود نہیں آئے بلکہ ترقی پسند تحریک انھیں لائی جسے پریم چند کی شخصیت اور ان کے فن سے ایک کام لینا تھا۔ چنانچہ اگر کوئی یہ کہے کہ آج کا دور شاعری سے زیادہ نثر کا دور ہے اور انسانی روح کی ترجمانی کے بہت سے وہ پہلو جو پہلے شاعری کی ملکیت تھے اب نثر کے دائرۂ اختیار میں آگئے ہیں تو غلط نہ ہوگا۔ ہماری جدید تنقید نے نثر کی اس افادیت کو محسوس تو کیا ہے مگر اس افادیت سے ابھی مناسب کام نہیں لیا۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ افسانے کے خاصے معتد بہ سرمایے اور چند قابلِ ذکر ناولوں کو چھوڑ کر جدید اردو نثر کا کوئی بڑا کارنامہ نہیں ہے، مگر نقادوں نے اس نکتے پر غور نہیں کیا کہ حقیقت پسندی کی وہ لہر جو اچھی نثر کے لیے فضا ہموار کرتی ہے اُردو میں دیر میں شروع ہوئی اور گرد و پیش کی دنیا سے وہ واقفیت جو بالآخر زندگی اور اس کے متنوع مظاہر کی عکاسی کر کے ہمارے ذہن کو وسیع بھی کرتی ہے اور اس میں بالیدگی بھی پیدا کرتی ہے بہت حال کی چیز ہے۔ میں نے دلی کے ایک مشہور ہندی ناشر سے دریافت کیا کہ دیوناگری رسم خط میں اُردو کے ادب کا کون سا حصہ مقبول ہوتا ہے تو اس نے قدیم وجدید شاعری چند ناولوں اور بیشتر اُردو افسانوں کا نام لیا لیکن سوانح عمریوں، مضامین، طنز و مزاح، تاریخوں، خود نوشت اور قلمی خاکوں کا ذکر نہیں کیا۔ جدید نقادوں نے ناول کی کمی پر افسوس کر کے ناولوں کے لکھنے کی طرف توجہ ضرور دلائی ہے مگر اس حقیقت کو پیشے

طور پر محسوس نہیں کیا گیا کہ حقیقت پسندی اور عقلیت کی لہر جو صاف، سادہ، جاندار اور کارآمد نثر کی ترقی کی ضامن ہوتی ہے زیادہ تر سیاسی یا رومانی دائروں میں اسیر رہی، کھل کر اپنے حسن سے مست ہو کر، اپنی خاطر سامنے نہیں آئی، اس لیے جدید تنقید کو نثر کی تنقید کی طرف اور توجہ کرنا ہے اور جس طرح کلیم الدین نے عملی تنقید میں غزل اور نظم کے کچھ نمونوں کو لے کر اُن کا تجزیہ کیا ہے۔ اسی طرح نثر کے نمونوں کا بھی تجزیہ کرنا ہے تاکہ ہم نثر کے امکانات سے اور کام لے سکیں اور سخن ہائے گفتنی کا یہ بار شاعری کے کاندھوں پر نہ ڈال دیں۔

گذشتہ تیس سال میں ہماری تحقیق نے خاصی ترقی کی ہے اور اس کے اثر سے ہماری ادبی تاریخ کے بہت سے تاریک گوشے منور ہو گئے ہیں۔ اور بہت سے دوسرے درجے کے شعرا سے ہم زیادہ واقف ہو گئے ہیں۔ تحقیق تنقید کے لیے بنیاد کا کام دیتی ہے اور یہ واقعہ ہے کہ نقاد تحقیق سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ لیکن تحقیق تنقید نہیں ہے اور نہ محقق کے قابلِ قدر سرمایے کی بنا پر کوئی نقادوں کی صف میں داخل ہو سکتا ہے آزادی کے بعد کے عہد کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ اپنے ادبی سرمایے پر کسی مذہبی یا اخلاقی یا سیاسی نظریے سے نہیں مگر اسی سرمایے کی خاطر یا اپنی بنیاد اور میراث سے زیادہ واقف ہونے کی خاطر علمی نقطۂ نظر سے توجہ ہوئی ہے اور گو اُردو زبان کو بعض سیاسی مصلحتوں کی وجہ سے بعض ریاستوں میں اس کا حق نہیں ملا لیکن تعلیم گاہوں اور علمی اداروں اور رسالوں میں تحقیق کی طرف جو میلان ہے وہ آزادی اور اس کے عطا کیے ہوئے وسائل کی دین ہے۔ ظاہر ہے کہ تحقیق جو

معروضیت عطا کرتی ہے اس کی ہمیں اور ضرورت ہے لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ پرانے مصنفین کے متن کی صحت کے علاوہ جس کی اہمیت مسلّم ہے، پرانے مصنفین کے حالات کی اہمیت ادبی تنقید میں صرف اس حد تک ہے کہ اس کے علم سے ہمیں مصنف اور اس کی تصنیف کو سمجھنے میں کچھ مدد ملتی ہے۔ مگر ان حالات کی بنا پر تصانیف کے اشارات کو آیت حدیث کی طرح مان لینا صحیح نہیں۔ فن کبھی زندگی کی بجنسہٖ نقالی نہیں ہوتا۔ اس کی صداقت زندگی کے واقعات کی صداقت سے مختلف ہوتی ہے اس میں تخیلی تجربے کی صداقت کا سوال اہم ہوتا ہے اس لیے سوانحی نقطۂ نظر ادبی مطالعے میں ایک حد تک خارج ہوتا ہے کیوں کہ یہ ادبی روایت کے تسلسل کو ایک فرد کی زندگی کے واقعات کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے۔ ہمارے غزل گو شعرا کی زندگی کو ان کی غزلوں میں تلاش کرنا خصوصاً بہت خطرناک ہے۔ فن فنکار کا خواب بھی ہوتا ہے اور نقاب بھی اور یہ فرار کا راستہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے فن کار کے حالاتِ زندگی اور اس کے دور کے اہم میلانات سے واقفیت ہماری مدد کرتی ہے، مگر مرکزی اہمیت خود فن کی ہے جس کی اپنی ایک زندگی ہے اور جسے ہمیں تاریخی سماجی معیار سے دیکھنے کے بجائے مکمل اظہار کی حیثیت سے دیکھنا ہے۔ گذشتہ تیس سال میں تحقیق زیادہ تر تصانیف کے صحیح اور مستند اڈیشن مرتب کرنے میں لگی رہی ہے جو ضروری ہے۔ یہ مختلف مخطوطات کی طرف توجہ دلاکر اور ان کا مقابلہ کرکے ایک مفید خدمت انجام دیتی رہی ہے مگر یہ جب تنقید کا فرض بھی ادا کرنے کی

کوشش کرتی ہے تو گمراہ کن ہو جاتی ہے۔ تحقیق کبھی کبھی صرف قدامت کو، کبھی تعداد کو، کبھی اپنی دریافت کو اتنی اہمیت دیتی ہے کہ اس کی وجہ سے ادبی معیار مجروح ہوتے ہیں۔ مثلاً معراج العاشقین کی اہمیت اُردو نثر کی تاریخ میں مسلّم ہے۔ اس سے ہمیں اس میلان کا سلسلہ ملتا ہے جو بالآخر سب رس میں آکر ایک ادبی کارنامے کا باعث ہوتا ہے۔ معراج العاشقین کی ترتیب ایک علمی کارنامہ ہے اور ایسے علمی کارناموں سے ادب کو مدد ملتی ہے، مگر اس کی وجہ سے سب رس کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ اس لیے تحقیق کی طرف موجودہ توجہ کو سراہتے ہوئے، میں اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ تحقیق کی علمی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے تنقید سے اس کا موازنہ یا اس کے بل پر تنقید کی اہمیت کو کم کرنا کسی طرح درست نہیں۔ بلکہ موجودہ دور میں تو تنقید کا کام اور مشکل ہو گیا ہے کیونکہ علم میں وسعت اور مختلف زبانوں کے ادبی معیاروں کے علم نے، فن کی اپنی خصوصیات اور اس فن کے دوسرے فنون سے رشتے اور اس کی تہذیبی اور ذہنی بساط پر جگہ متعین کرنے کا کام خاصا مشکل بنا دیا ہے۔ موجودہ تنقید صرف زبان و ادب سے واقفیت ہی نہیں، تاریخ، تہذیب، فلسفیانہ افکار، سیاسی مسائل اور نفسیاتی حقایق سب کا علم و عرفان چاہتی ہے اور ظاہر ہے کہ یہ کام کسی طرح آسان نہیں کہا جا سکتا۔

گذشتہ تیس سال میں علمی و ادبی ذوق کے متعین کرنے میں رسالوں کا رول نہایت شاندار رہا ہے اور تنقید و تحقیق اور تبصرہ

تینوں میدانوں میں ان رسالوں نے ایک قابلِ قدر کام کیا ہے۔ رسالہ "اردو" اور "نگار" کی خدمات کو اس سلسلے میں فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ ان رسالوں کے ذریعے سے اوّل تو سیکڑوں گمنام اور غیر معروف شاعروں اور ادیبوں کا تعارف ہوا ہے اور اُن کے کلام کے نمونے سامنے آئے ہیں۔ دوسرے جانے پہچانے شعرا کی بہت سی تصانیف جو ابھی تک پردۂ خفا میں تھیں منظرِ عام پر آئی ہیں۔ تیسرے ان میں ہر قسم کے تنقیدی مضامین نکلے ہیں جن میں سے بعض نے نہایت قابلِ قدر خدمت انجام دی ہے۔ ان میں سے کئی رسالوں کے گرد اہلِ قلم کا ایک حلقہ ہے جس میں جانب داری اور وکالت اور ایک دوسرے کی پیٹھ کھجانے کا بھی مظاہرہ ہے۔ مگر ان کے ذریعے سے نظریاتی اور عملی دونوں قسم کی تنقیدیں بہرحال سامنے آئی ہیں مگر سنجیدہ رسالوں کا بھی ایک خاصا سیلاب ہے لیکن انھوں نے بجائے ذوقِ سلیم کی اشاعت کے سستی مقبولیت پائی اور سہل الحصول شہرت عطا کی ہے اور اس طرح ذوق کو بلند کرنے کے بجائے اُسے پست کیا ہے۔ چونکہ رسالے نکالنے کی سہولتیں پہلے سے زیادہ ہیں اور پڑھنے والوں کا حلقہ بھی بہرحال سست رفتاری سے ہی مگر بڑھ تو رہا ہے اس لیے ان میں تنقید سے تحسین یا تنقیص پر اور تبصرے سے زیادہ مدح یا قدح پر توجہ ہے۔

اس زمانے میں تبصرہ نگاری کے فن کو خاصی ترقی ہوئی ہے۔ رسالہ اردو اور اردو ادب کے تبصرے عام طور پر تبصرے ہیں۔ ان میں صرف چند نام نہیں گنائے جاتے۔ پاکستان میں سویرا۔ نیا دور

صحیفہ اور فنون نے تبصرہ نگاری کا اچھا معیار قائم کیا ہے۔ نیا دور بنگلور اور سوغات بنگلور نے بھی اس سلسلے میں قابلِ قدر خدمات انجام دی ہیں۔ ہنری جیمس تو دراصل تبصرے کو تنقید کہنے کو ہی تیار نہیں ہے اور اس کا یہ خیال رسالوں کے بیشتر تبصروں اور کتابوں کے بیشتر مقدموں کے متعلق صحیح ہے۔ کیونکہ ان میں ادب سے زیادہ اشتہاریت اور معیار سے زیادہ مدح سرائی ہوتی ہے۔ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ ان تبصروں نے ادب کے معیاروں کو بھی متاثر کیا ہے کیونکہ ہر چنگاری کو شعلہ اور ہر ذرے کو آفتاب سمجھنے کی وبا خاصی عام ہو گئی ہے۔ تبصرہ نہ تو وہ کھونٹی ہے جس پر تبصرہ نگار اپنے خیالات کا لبادہ لٹکا دیتا ہے نہ یہ محض خوبیوں یا خامیوں کی طرف ایک اشارہ ہے اس میں کس نے کہا، کیا کہا اور کیسے کہا، تینوں پہلوؤں کی طرف توجہ ضروری ہے۔ یہ سوچنے کی بات ہے کہ اردو میں ابھی تک کوئی رسالہ ٹائمس لٹریری سپلیمنٹ کی طرح صرف اچھے تبصرے پیش کرنے کے لیے نہیں نکل سکا۔ مگر اس معاملے میں تو غالباً ہندوستان کی بیشتر زبانوں میں یہی رنگ ہے۔

تنقید اور تبصرے کے معیار کا گہرا تعلق پڑھنے والوں کے ذوق سے ہے۔ اور اس سلسلے میں کچھ تلخ حقیقتوں کا تذکرہ ضروری ہے۔ جدید سرمایہ دارانہ دور نے تجارتی مقاصد کو خاص طور سے فروغ دیا ہے اور اس لیے خونِ جگر کو بھی مالِ تجارت بنانے کا طریقہ بہت عام ہے۔ قومی حکومت سے ہمیں یہ توقع تھی کہ یہ تمام قومی زبانوں کے فروغ پر یکساں توجہ دے گی۔ مگر بعض سیاسی الجھنوں کی وجہ سے

ایسا نہ ہوا بہرحال ہم صنعتی دور میں قدم رکھ چکے ہیں اور ایسا ایک بڑا طبقہ موجود ہے جس کے لیے تفریحی مواد کی ضرورت ہے، ادب سے مانوس ہونے کی وجہ سے لیکن ادب کے بلند مقام کو نہ سمجھتے ہوئے وہ اس تحریر کی طرف مائل ہوتا ہے جو دراصل ادب نہیں مگر جس کے اوپر ادب کا ایک غلاف ہے۔ یہ شاعر کا کلام نہیں پڑھ سکتا، اس کے مختصر انتخاب پر قناعت کرتا ہے۔ یہ علمی مسائل کو سمجھنے کے لیے وقت نہیں نکال سکتا، ہاں ان سے کچھ اوپری واقفیت ضروری سمجھتا ہے۔ یہ اپنا بھرم رکھنے کے لیے جدید ترین دبستانوں اور مکاتبِ خیال سے بھی اپنی دل چسپی ظاہر کرتا ہے خواہ وہ تجریدی آرٹ ہو یا اسپیس ٹریول یا خلا میں پرواز کے مسائل۔ میں ایسے رسالوں کی ضرورت کو تسلیم کرتا ہوں مگر اُن کی علم و ادب کی ٹھیکیداری پر مجھے اعتراض ہے۔ ان رسالوں نے تنقید کو محض شخصیت کی شعبدے بازی بنا دیا ہے اور فن سے زیادہ فن کار سے شغف کو فیشن۔ پھر فن کار کے یہاں اہم محرکات کی تلاش میں اس نے جو زمین آسمان کے قلابے ملائے ہیں اور رائی کا پہاڑ بنایا ہے، اس کی وجہ سے ادبی معیاروں کو بڑا نقصان پہنچا ہے۔ بقول ہنری جیمس نو دن کے شاہکاروں کی کثرت اور ہم عصری ادب کی حد سے بڑھی ہوئی سطحیت میں گہرا تعلق ہے۔ اس سطحیت میں زبان، حسن کاری کے آداب، خیال کی گہرائی، احساس کی تازگی سب مجروح ہوئے ہیں۔

تنقید بہرحال فن پاروں کی خصوصیات کی وضاحت اور ذوق کی صحت کا نام ہے۔ اس میں تجربات کی پرکھ اور قدروں کا تعین دونوں پہلوؤں کے ساتھ انصاف ضروری ہے۔ اس کام کے لیے ادب کے معیار ضروری ہیں مگر کافی نہیں۔ کچھ زندگی کے معیار بھی یہاں ضروری ہو جاتے ہیں۔ بقول ایلیٹ ادب کا تعین تو ادبی معیاروں کے مطابق ہی ہو سکتا ہے۔ مگر ادب میں عظمت کے لیے چیزے دگر کی بھی ضرورت ہے۔ اس میں ہمیں جدید امریکن نقادوں کے معیار کے بجائے بالآخر آرنلڈ، ایلیٹ اور رچرڈس سے کچھ معیار لینے ہوں گے۔ اور اس کے ساتھ لوکاچ کے جمالیاتی تصور کو بھی ذہن میں رکھنا ہوگا۔ کہنا یہ ہے کہ تنقید بہرحال تہذیبی اور انسانی قدروں سے روگردانی نہیں کر سکتی اور اسی لیے مجھے اس میلان کے متعلق کہنا ہے جو حقیقت پسندی کے نام پر عسکری کے مضمون انسان اور آدمی اور سلیم احمد کے مضمون نئی نظم اور پورا آدمی میں ملتا ہے۔ ان دونوں مضامین میں کچھ انکشافات بھی ہیں مگر ان پر اعتراض یہ ہے کہ یہ دوسروں سے مختلف ہونے کے جذبے سے شروع ہوتے ہیں اور اس لیے ان میں ایک نیم پختہ ذہن کی بازی گری ہے۔ ہر نئی نسل پہلے پہلے اپنے آپ کو پچھلی نسل سے مختلف ثابت کرنے کے لیے پچھلی نسل کی قدروں کو ہدف ملامت بناتی ہے لیکن کچھ عرصے کے بعد ان قدروں سے ایک نیا مفاہمہ شروع کر دیتی ہے۔ انسان کے بجائے آدمی کا آئیڈیل خواہ کیسی ہی حقیقت پسندی کیوں نہ ہو ادب کا آئیڈیل نہیں ہو سکتا۔ ادب آدمی سے انسان کی خاطر

سروکار رکھتا ہے وہ آدمیت میں انسانیت کو دیکھتا اور دکھاتا ہے
اور اس مقصد کی خاطر اسے انسانیت میں آدمیت کو بھی تسلیم کرنا
پڑتا ہے مگر وہ آدمیت یا نچلے دھڑ کی اہمیت پر ساری توجہ مرکوز
کرکے ادب نہیں رہ سکتا۔ ہاں اس سے شرمانے کی بھی اسے ضرورت
نہیں۔ اس میلان کو پاکستان میں زیادہ ترقی ہوئی ہے اور غالباً
اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ سیاسی بندشوں کی وجہ سے سیاسی اور
سماجی مسائل پر اظہار خیال کے بجائے فکر کا رُخ جسم کو کُریدنے اور
اور جسم کی آنچ کو تاپنے میں لگ گیا ہے۔ اس روش نے تنقید کو
بھی مَن کی موج بنا دیا ہے۔ جس میں داستان سے زیادہ داستان
سرا کو اہمیت حاصل ہے اور جس میں تنقید کے تاج محل کے بجائے
انشائیہ ترنگ ہے۔ میں تنقید میں مَن کی موج کو یکسر نظرانداز
نہیں کرتا۔ یہ تنقید نہ ہو بہرحال بجائے خود ایک تخلیق ہے اور ہمیں
ایک اور بصیرت عطا کرتی ہے۔ لیکن یہ بیشتر یک رُخی ہوتی ہے۔
یہ علمی اسلوب نہیں رکھتی۔ اسے معیاروں سے کوئی سروکار نہیں۔ یہ
چونکا سکتی اور کبھی کبھی لطف کا بھی باعث بن سکتی ہے لیکن ہے یہ
ایک قسم کی شعبدہ بازی۔ تنقید کو شعبدے بازی سے کوئی سروکار
نہیں ہونا چاہیے۔ کبھی یہ نچلے دھڑ کی بات کرتی ہے کبھی لاشعور کی
بھول بھلیوں کی۔ کبھی ایک ایسی حقیقت پسندی کی جس میں یہ ستارہ
ایک اندھی بستی ہے کبھی یہ فارم کی دہائی دیتی ہے کبھی ٹیکنک اور
کبھی صرف لہجے کی بات چھیڑتی ہے۔ اس کی ذہانت میں کلام نہیں مگر
بقول لوکاچ جوائس کی ذہنی رَو کی مقدسی ایک قسم کا نیچرلزم ضرور

ہے مگر اس سے ہم اس دور کے انسان کی روح کو کیسے سمجھ سکتے ہیں۔ اسی طرح کافکا کی اداسی اور سارتر کی وجودیت کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے یہ کہاں لازم آتا ہے کہ جب تک ہم ان دونوں کے رنگ کو قبول نہ کرلیں ہرگز تنقید کا حق ادا نہیں کرسکتے۔

ہماری تنقید میں ایک کمی کا اعتراف ضروری ہے۔ بعض تاریخی اور معاشرتی حالات کی وجہ سے ادب کے مطالعے کے ساتھ فنونِ لطیفہ کے علم کی رہنمائی نہ ہوسکی ہندوستان میں موسیقی، مصوری، بت تراشی اور فنِ تعمیر کی شاندار روایات ہیں لیکن اردو کے نئے ادیب کو ان روایات میں بھرپور حصہ نہ ملا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب تک جس طرح موسیقی کی روایات کا علم شعرا کے یہاں نظر آتا ہے وہ اس دور میں کم ملتا ہے۔ مصوری سے بھی یوں ہی سا مَس رہا ہے اور بت تراشی اور فنِ تعمیر سے تو بہت کم واسطہ ہے۔ حال میں اس کمی کو دور کرنے کی کوشش ہوئی ہے۔ چنانچہ نصرت، نقوش اور صحیفہ میں فنونِ لطیفہ کی خصوصیات پر اچھے مضامین نکل رہے ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر اردو تنقید نے فنونِ لطیفہ کی وحدت سے پورا فائدہ نہیں اٹھایا اور اسی لیے حسن کاری کے آداب متعین کرتے وقت مصوری اور موسیقی اور فنِ تعمیر کے نئے نظریات سے مدد نہیں لی گئی۔ امریکہ کا نیا فنِ تعمیر جمہوریت کا فنِ تعمیر کہا جاتا ہے اور والٹ وہٹمن کو اس کا پیغمبر بتایا جاتا ہے۔ اس میں نئی حقیقت مادہ نہیں مکاں ہے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے اشارہ کیا ہے

کہ مارک ٹوین اور میل ویل کے یہاں راہ سے ہٹ جانے پر زور ہے جب کہ وہیٹمن کے یہاں کھلی سڑک پر۔ رائٹ نے اسی کھلی سڑک سے حرکت کی طرف قدم بڑھایا ہے اور لاکار بوسییر کے یہاں انسان فطرت کی طرف واپس آیا ہے۔ سوویٹ یونین میں بُت تراشی خاصی جاندار ہے اور اس کی جسامت میں عظمت کا احساس ہوتا ہے گویا ایک دیوتا نیند سے بیدار ہو رہا ہو۔ مصوری میں سیدھی سادی نقّالی افسانہ ہو چکی، اب کبھی لکیروں، کبھی زاویوں، کبھی بظاہر عجیب و غریب تصویروں کے ذریعے سے حُسن کے نئے پہلو دریافت کیے جا رہے ہیں اسی لیے تنقید مقررہ سانچوں، بندھی ٹکی زبان، موضوع اور ہیئت کے خانوں سے نکل کر حُسن کاری کے نئے آداب سیکھنے اور سکھانے پر مجبور ہے۔ ہاں اس میں مغرب کی نقّالی سے کام نہ چلے گا بلکہ اجنتا اور ایلورا، کنارک اور تاج محل، نارائن راؤ، فیاض خاں اور علی اکبر خاں، چغتائی اور ستیش گجرال اور حُسن کے رمز و ایما کو بھی سمجھنا پڑے گا۔

سی۔ پی۔ اسنو نے دو تہذیبوں کی بحث میں اس خلیج کی طرف اشارہ کیا تھا جو آج کے ادیبوں اور سائنس دانوں کے درمیان حائل ہوتی جا رہی ہے۔ اس نے یہ بھی کہہ دیا تھا کہ ادب میں اب بھی ماضی پرستی ہے اور مستقبل کی طرف لے جانے والے سائنس داں ہی ہیں۔ اسی وجہ سے لیوس کا عتاب اس پر نازل ہوا۔ لیکن ٹرلنگ نے ایک مدلل مضمون میں یہ ثابت کیا ہے کہ اسنو کا یہ مطلب نہیں تھا کہ ادب ماضی پرست ہے یا عقلیت کے خلاف

جذبہ اُبھارتا ہے۔ دراصل وہ اس بات پر زور دینا چاہتا تھا کہ سائنس نے جو علم انسان کو دیا ہے، جو آفاقی اوزار دیے ہیں، اس میں بین الاقوامی تعاون اور اشتراک کے جو امکانات ہیں اس کی روشنی میں ادب کو اس سے اور زیادہ قریب ہونا چاہیے۔ میں اس خیال سے اتفاق کرتا ہوں کیونکہ سائنس بجائے خود انسان دوستی کی طرف لے جاتی ہے مگر صنعت و حرفت اسے جو اقتدار دیتی ہے اس کی وجہ سے وہ ادب کی قدروں کے بغیر انسانیت کے لیے خطرہ بن سکتی ہے اس لیے یہ ضروری ہے کہ ادب زبان کی صحت پر زور دے کر لفظ کی طاقت سے پورا کام لے اور سائنس دانوں کو اس طاقت کا احترام سکھائے ورنہ لفظ کے احترام اور اس طرح خیال کی صحت کے بغیر پوری تہذیب بقول ایزرا پاؤنڈ خطرے میں مبتلا ہو سکتی ہے۔ بظاہر اس موقع پر یہ بات غیر متعلق معلوم ہوتی ہے مگر تنقید نے ابھی تک لفظ کے صحیح استعمال پر پوری توجہ نہیں کی ہے۔ سب سے بڑی مثال اصطلاحوں کے استعمال میں ملتی ہے۔ ہم Symbolism کے لیے رمزیت اشاریت دونوں استعمال کرتے ہیں اور Symbol کے لیے علامت کا استعمال بھی کرتے ہیں Objective کے لیے ہم خارجی اور معروضی دونوں لاتے ہیں Emotion اور Feeling کے لیے علیحدہ علیحدہ الفاظ نہیں ہیں۔ نظریہ Theory کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے اور Ideology کے لیے بھی۔ امیج اور امیجری کے لیے جس کا جو جی چاہے لفظ استعمال کرتا ہے مجھے اس پر اصرار نہیں کہ اس

سلسلے میں عربی فارسی سے اصطلاحیں لی جائیں۔ عربی، فارسی، ہندی، انگریزی جس زبان کا لفظ موزوں ہو استعمال کرنا چاہیے اور اصطلاحات بنانے میں ہندی اور فارسی دونوں اجزا سے کام لینا چاہیے۔ جس طرح انگریزوں نے ٹیلی وژن جیسے لفظ بنائے ہیں ہمیں بھی بنانا چاہیے۔

تنقید کے لیے زبان کا مسئلہ اس لیے اور بھی اہم ہے کہ اب تک ہم زبان کی صحت کے سلسلے میں چلن کے بجائے دہلی اور لکھنؤ کی ٹکسال پر تکیہ کرتے ہیں۔ تحریر کے لیے معیاری زبان کی ضرورت مسلّم مگر معیاری زبان وہ ہے جسے معیاری ادیبوں نے استعمال کیا ہے اگر اس کا لحاظ رکھا جائے تو زبان کا ایک نیا معیار قائم ہو جاتا ہے جس میں نشاط اور نجات کے قافیے کی صحت پر بحث کی گنجائش نہیں رہتی اور زبان کی خود مختار حیثیت اور اس کا چلن معیار بنتا ہے۔

موجودہ اردو تنقید کا کارنامہ بھی قابلِ ذکر ہے کہ اس نے مشاعروں کے شاعر کو اپنی مسند سے ہٹا کر دوسری صف میں بٹھا دیا ہے، اس کے معنی یہ نہیں کہ مشاعروں میں اچھے شاعر سرے سے مقبول نہیں ہوتے۔ ہاں اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ مشاعروں کی مقبولیت شاعری کا معیار نہیں ہے کیوں کہ یہاں دوسرے عناصر بھی کام کرتے ہیں۔ چنانچہ فیضؔ و فراقؔ مشاعرے کے راستے سے شاعری کی مسند کی طرف نہیں آئے۔ شاعری کی مسند نے انھیں مشاعرے کی مسند بھی دے دی ہے اور یہی بات اختر الایمان، جمیلؔ مظہری اور احمد ندیم قاسمی کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے۔

اس طرح موجودہ تنقید نے بعض شعرا کو ان کا حقیقی مقام دلایا ہے

اس سلسلے میں فانی اور یگانہ کا نام لینا ضروری ہے۔ فانی کی عظمت سے سرے سے انکار تو کسی دور میں ممکن نہ تھا مگر ان کی یاسیت آج سے بیس پچیس برس پہلے کچھ اچھی نظر سے نہ دیکھی جاتی تھی حیات و موت کا جو عرفان فانی کے یہاں ملتا ہے اس کے ساتھ اب زیادہ انصاف ہو رہا ہے اور وہ صرف خواہش مرگ کے شاعر نہیں بلکہ اس بے پایاں درد و کرب کے شاعر سمجھے جاتے ہیں جس کا ایک نام زندگی ہے اور دوسرا موت۔ پھر یگانہ کی انفرادیت اور کس بل کا احساس بھی اس دور کی تنقید کی صحت نظر کی روشن دلیل ہے۔ اس طرح جو لوگ بیدی کی زبان سے مانوس نہ ہونے کی وجہ سے ان کے فن کی عظمت کو نہ پہنچ سکتے تھے اور کرشن چندر کی رومانیت اور زبان کی چاشنی کی وجہ سے ان کے ناولوں اور افسانوں کو فن کی معراج سمجھ بیٹھے تھے اور فارمولے کو ادب قرار دینے لگے تھے ان کی کم نگاہی کی طرف اشارہ کر کے ہمارے نقادوں نے صحت ذوق کے آداب سکھائے ہیں۔ منٹو کی عظمت کا ابھی پورا احساس نہیں ہوا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی چند جنسی مسائل سے دلچسپی کی وجہ سے اس کی حیرت انگیز فنی صلاحیت اور اس کی جدید اور جاندار زبان کی طرف ابھی لوگوں کی نظر نہیں پڑی ہے۔

ہماری تنقید نے بلاشبہ اس تیس سال میں خاصا قدم آگے بڑھایا ہے۔ لیکن اسے ابھی ایسا جمالیاتی نظریہ مرتب کرنا ہے جس میں ایک طرف روایت کا احساس ہو اور دوسری طرف حسن کاری کے نئے آداب کے سمجھنے اور سمجھانے کی گنجائش، جس میں نثر اور نظم کے بنیادی فرق کو ملحوظ رکھا جائے اور دونوں کے حسن کے ساتھ انصاف ہو سکے اور جس میں شاعری کی نئے احساس کی ترجمانی اور نثر کی نئے شعور کی عکاسی

کے لیے اصول موجود ہوں۔ اس جمالیاتی نظریے کے لیے ادب کو محض فن لطیف سمجھنا کافی نہ ہوگا۔ زندگی اور تہذیب سے اس کے بنیادی تعلق کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ یہ نظریہ انتخابی ہوگا کیونکہ زندگی انتخابی ہے۔ اس کی ہندوستانیت مشرقی مزاج کا سہارا لے کر علیحدگی پسندی کی طرف نہ لے جائے گی بلکہ شوق کے ہر صحرا اور عشق بلاخیز کے قافلۂ سخت جان کی ہر منزل کو اپنائے گی۔ یہ سائنس سے معروضیت لے گی اور اسے انسان دوستی کی قدریں دے گی۔ یہ ادب کی خاطر تعلیم، تہذیب، سماجیات، نفسیات سب کی وادیوں سے گزرے گی۔ مگر ان میں بھٹکتے رہنے کے بجائے اپنے مرکز کی طرف واپس آئے گی اور بقول ایلیٹ فن اور فن پاروں کی توضیح کے ذریعے سے ذوقِ سلیم کی اشاعت کر کے صنعتی دور میں انسانیت کی قدروں کا علم بلند رکھے گی۔

تنقید کے مسائل

چند سال ہوئے دہلی یونیورسٹی کے ایک توسیعی لکچر میں اُردو میں ادبی تنقید کی صورت حال پر اپنے مقالے کا آغاز میں نے ان الفاظ سے کیا تھا:

"ادبی تنقید نے پچھلے تیس سال میں بڑی ترقی کی ہے اور آج اس کا سرمایہ خاصا اہم ہے مگر مجموعی طور پر اب بھی اس میں طرفداری زیادہ ہے سخن فہمی کم۔ طرفداری یا جانب داری کو میں بہت بُرا نہیں سمجھتا لیکن طرفداری اور سخن فہمی کے فرق پر زور دینا چاہتا ہوں۔ تنقید میرے نزدیک وکالت نہیں پرکھ ہے۔ کبھی کبھی جب کوئی روایت فرسودہ ہو جاتی ہے تو بغاوت کے لیے ایک وکالت کی ضرورت ہوتی ہے اور ا

بغاوت کے پیچھے سخن فہمی کا ایک نیا شعور بھی ہوتا ہے
مگر سخن فہمی کا معیار قابلِ اطمینان ہو تو دودھ اور
پانی کا فرق ملحوظ رہتا ہے ورنہ دودھ کو پانی اور
پانی کو دودھ کہنے والوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔"

اجازت دیجیے کہ اس مقالے کا آخری پیراگراف بھی یاد دلادوں!

"ہماری تنقید نے بلاشبہ اس تیس سال میں
خاصا آگے قدم بڑھایا ہے لیکن اسے ابھی ایسا
جمالیاتی نظریہ مرتب کرنا ہے جس میں ایک طرف
اپنی روایت کا احساس ہو اور دوسری طرف حسن
کاری کے نئے آداب کو سمجھنے اور سمجھانے کی گنجائش
جس میں نثر اور نظم کے بنیادی فرق کو ملحوظ رکھا
جائے اور دونوں کے حسن کے ساتھ انصاف
ہو سکے اور جس میں شاعری کے نئے احساس
کی ترجمانی اور نثر کے نئے شعور کی عکاسی، دونوں
کے لیے اصول موجود ہوں۔ اس جمالیاتی نظریے
کے لیے ادب کو محض فن لطیف سمجھنا کافی نہ ہوگا۔ زندگی اور
تہذیب سے اس کے بنیادی تعلق کو ملحوظ رکھنا پڑے گا۔
نظریہ انتخابی ہوگا۔ کیونکہ زندگی انتخابی ہے۔ اس کی
ہندوستانیت مشرقی مزاج کا سہارا لے کر علیحدگی
پسندی کی طرف نہ لے جائے گی بلکہ شوق کے ہر
صحرا اور عشق بلاخیز کے ہر قافلۂ سخت جاں کی

منزل کو اپنائے گی۔ یہ سائنس سے معروضیت لے
گی اور اسے انسان دوستی کی قدریں دے گی
یہ ادب کی خاطر، تعلیم، تہذیب، سماجیات، نفسیات
سب کی وادیوں سے گزرے گی، مگر ان میں بھٹکتے
رہنے کے بجائے اپنے مرکز کی طرف واپس آئے گی
اور بقول ایلیٹ فن اور فن پاروں کی توضیح کے
ذریعے سے ذوقِ سلیم کی اشاعت کر کے، اس
صنعتی دور میں انسانیت کی قدروں کا علم بلند
کرے گی۔"

یعنی موجودہ تنقید کے متعلق میرا رویہ نہ مدلل مداحی کا ہے نہ مسلسل
مرثیہ خوانی کا۔ میں موجودہ تنقیدی معیار سے مطمئن نہیں ہوں مگر اسے کم مایہ
بھی نہیں سمجھتا۔ خصوصاً آزادی کے بعد جو تنقیدی سرمایہ وجود میں آیا ہے
اس کی کمزوریوں کا احساس رکھتے ہوئے مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی
پس و پیش نہیں کہ اس نے اردو تنقید کو نئی منزلوں میں قدم رکھنا
سکھایا ہے۔ اردو میں تحقیق نے بھی بڑی ترقی کی ہے اور اس ترقی
میں یونیورسٹیوں کے اساتذہ کا بھی ہاتھ ہے گو ابھی یہاں معیار پر
کم اور پیداوار پر زیادہ توجہ ہے۔ مگر یونیورسٹیوں کا کام صرف نئی
معلومات فراہم کرنا ہی نہیں ہے معلومات کی معنویت کی طرف بھی
اشارہ کرنا ہے۔ اس لیے ہمارے لیے ضروری ہے کہ ہم نہ صرف
تحقیق میں اور ترقی کریں، ہمارے لیے اس سے زیادہ ضروری یہ ہے
کہ ہم ایک اچھے تنقیدی شعور پر اصرار کریں اور اس تنقیدی شعور کی

مدد سے تدریس، تحقیق اور تنقید تینوں میں اس علم کو عام کریں جو خوب سے خوب تر کی جستجو کر سکے اور سہل پسندی، سستی مقبولیت اور سستی سیاست کے دور میں فکر و فن کی اعلیٰ ترین قدروں کا علمبردار ہو۔

آزادی کے بعد ہندوستان نے ترقی ضرور کی ہے مگر آزادی کے حقیقی مفہوم کو نہ سمجھنے کی وجہ سے ہم نے اسے حقوق کا ایک لامتناہی سلسلہ سمجھا ہے۔ فرائض کی سخت اور صبر آزما سیڑھیاں ہمیں یاد نہیں رہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ حقوق کی جنگ اور اقتدار کی دوڑ میں ہم عقیدے کے بحران، تہذیب کے بحران اور قدروں کے بحران میں گرفتار ہو گئے ہیں۔ یورپ نے جب ازمنۂ وسطیٰ کی منزل سے گزر کر جدید دور میں قدم رکھا تو اس نے روشن خیالی اور عقلیت کو شمع راہ بنایا، سائنسی نظر اور اس کی عقلیت اور تجرباتی طریق دونوں سے کام لیا۔ ذہن کو حریت فکر سکھائی۔ انسان دوستی اور فرد کے احترام پر زور دیا۔ زندگی کے سیکولر مزاج کو بڑھایا۔ خیال اور اظہار کی آزادی پر اصرار کیا، تشکیک اور اختلاف کا احترام سکھایا، جمہوریت کا تجربہ کیا، ادب کے فروغ کے ذریعے سے قوموں کو اپنی خودی کو پہچاننے اور اس پر اصرار کرنے کی طرف مائل کیا اور افراد کو اپنی ذات کے عرفان اور ذات کے اظہار کے ذریعے سے وہ چنگاری دی جو انھیں آتش بجاں بنا سکے۔ ان چیزوں کے ساتھ یورپ کی صنعتی زندگی نے مادی خوشحالی اور سستی تفریح کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی۔ اس نے کاروبار اور اشتہار کو قدر بنا دیا۔ اس نے مشین سے کام لیتے لیتے مشینی کلچر پیدا کرنا شروع کر دیا۔ یورپ کے حکما اور فلسفیوں کو یورپین تہذیب

کے ان امراض کا احساس ہے، مگر ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم نے یورپ سے حریت فکر کا سبق نہیں سیکھا، جمہوریت کے مفہوم کو نہیں سمجھ سائنسی نظر نہیں پیدا کی۔ انسان دوستی اور سیکولرزم کے رموز حاصل نہیں کیے، فرد کی آزادی، تشکیک اور اختلاف کی اہمیت کو نظر انداز کرتے رہے عقلیت اور تجرباتی طریقۂ کار سے کام نہیں لیا۔ ہاں صنعتی دور کی کاروباری ذہنیت؛ اشتہاریت اور مادّی خوش حالی کی روایات لے لی۔ ہماری یونیورسٹیوں کا یہ فرض تھا کہ وہ جاہ طلبی کے اس دور میں علم کا پرچم بلند رکھیں مگر یونیورسٹیاں اپنے گردوپیش کے انتشار سے بالکل محفوظ کیسے رہ سکتی ہیں۔ ہاں یہ دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ یونیورسٹیاں اپنے بنیادی منصب یعنی قدروں کے فروغ کو بھولتی جاتی ہیں اور حریت فکر اور عام روش سے اختلاف کی اہمیت کو پس پشت ڈالنے لگی ہیں۔ یونیورسٹیوں کا کام ارباب سیاست کی بازی گری کا پردہ چاک کرنا بھی ہے اور ہر ایسے فلسفے، نظریے مکتب فکر پر تنقیدی نظر ڈالنا بھی ہے جو جامد ہو چکا ہے یا جو فیشن یا فارمولا بن چکا ہے۔ یونیورسٹی کے استاد کے لیے وہ علم ضروری ہے جو روایت کا احساس رکھے مگر روایت پرست نہ ہو، جو تجربے سے توانا ہو، مگر تجربے سے معنی اپنی کمی یا محرومی کی پردہ پوشی کے نہ لے۔

ہمیں اپنی یونیورسٹیوں میں اس پر اصرار کرنا چاہیے کہ استاد اپنے سارے ادبی سرمایے پر نظر رکھتا ہو اور اس نظر نے اسے ادب سے ایک شغف دیا ہو۔ علمی ایسا ویسا کاروبار، نہیں کاروبارِ شوق ہے۔ اس میں دیکھنا بھی ضروری ہے اور دکھانا بھی اور دیدہ وری

سے محبت بھی، لیکن کیا دکھاتا۔ صرف تصوف کے رموز یا مذہب کے احکام
یا اخلاق کے مسائل یا حسن وعشق کے راز ونیاز ہی نہیں، خیالات وجذبات
کا موزوں الفاظ کا جامہ پہننا، لفظ کا تخلیقی استعمال اور لفظ کا تمثیری
استعمال، لفظ کا صوتی آہنگ، معنی کی تہیں، استعارے کے ذریعے سے
خیال کی توسیع اور علامات کے استعمال سے حقایق کی کچھ ایسی تعبیریں
جو زندگی کو نیا رنگ وآہنگ دیتی ہیں، حسن کے نئے جلوے، اور بات
کہنے کے نت نئے انداز۔ مگر اس کے لیے ضروری یہ ہے کہ ادب کا معلم
خواہ کوئی نظریہ رکھتا ہو مگر ادب کو نہ مذہب کا محکوم سمجھے نہ اخلاق
کا نائب نہ سیاست کا سپاہی، نہ صحافت کا سلسلہ بلکہ خواہ وہ مذہبی
افکار کو اہمیت دیتا ہو یا اخلاقی اقدار کو، سیاسی نظریوں کو یا کسی
خاص علمی طریقۂ کار کو مگر ادب کے مطالعے میں ادب کے مخصوص منصب،
اس کے جمالیاتی عنصر، اس کی حسن کاری کو اولین درجہ دے اور
اس کی مخصوص بصیرت کو کسی دوسری بصیرت کے مقابلے میں کم مایہ
نہ سمجھے۔

اس سلسلے میں ٹائمس لٹریری سپلیمنٹ ۲۷ جولائی ۱۹۶۷ء کا یہ
اقتباس دلچسپی سے خالی نہ ہوگا:

"آئی۔ پی۔ بلیک مور نے ایک دفعہ کہا
تھا کہ ادب دستیاب حقیقت کے سرمایے میں
اضافے کی ایک کوشش ہے۔ اس کا مطلب
یہ نہیں تھا کہ مصنفوں کو زیادہ اطلاعات یا معلومات
دینا چاہییں۔ نہ اس کا یہ مطلب تھا کہ ادب

دوسرے شعبوں کے ماہرین کی تائید کے لیے حاضر رہے۔ اس کا سیدھا سادا مطلب یہ تھا کہ مادّی حقایق اور خیالات تجربے کے سرچشمے سے آسانی سے اور مہلک طریقے سے علیحدہ ہو سکتے ہیں اور مصنّف کا کام یہ ہے کہ وہ ان دونوں کو پھر سے ایک دوسرے سے مربوط کرے اور فن میں ان کے انسانی اور تخلیقی نتائج کو پرکھے۔ اس طرح ادب خیالات کو حقیقی بنا سکتا ہے یعنی اس مواد کو احساسات تک ایک ٹھوس شکل میں پہنچا سکتا ہے اور ادب کے لیے اگر کوئی Function یا مقصد متعین کیا جا سکتا ہے تو ہم اس سے زیادہ نہیں جا سکتے۔"

یہ بات میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ میرے نزدیک ہماری تنقید نے ابھی تک کھلے بندوں دل سے اور صاف لفظوں میں اس حقیقت کا اعتراف نہیں کیا ہے۔ ادب میر کا وہ باغ ہے جسے کسی امیر دوست کے پائیں باغ کے دریچے کی ہر وقت ضرورت نہیں کیونکہ اس کے اپنے باغ میں پہلے سے زندگی کے کتنے باغ و صحرا حل ہوئے ہیں اس کے معنی یہ بھی نہیں کہ ادب صرف جگر کاوی اور سینہ خراشی کا فن ہے، لیکن اس کے یہ معنی ضرور ہیں کہ ادبی نظریات میں ذاتی تجربے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ایک نقاد نے تو شاعری اور ادب کو زندگی کی ایک شخصی اور ذاتی تعریف کہا ہے۔ یہ تجربہ داخلی اور جذباتی ہوتا

ہے۔ تجربے کی قدروقیمت اس کی گہرائی، اس کی معنویت، اُس کی اپنی صداقت اس کی پیچیدگی اور اُس کی علامتی نوعیت میں ہے نہ کہ کسی اخلاقی، سیاسی، فلسفیانہ یا سائنسی نظریے سے مطابقت میں۔ ہاں اُس تجربے میں چونکہ سیاست اور فلسفہ اور اخلاق کی قدریں بھی در آتی ہیں اُس لیے اپنی اپیل میں وہ اکثر فلسفہ و اخلاق سے کمتر ثابت نہیں ہوتیں اسی لیے ادب ان معنی میں سماجی دستاویز یا اخلاق کا صحیفہ نہیں ہے جن معنوں میں سوشیالوجی کی کوئی کتاب یا اخلاقیات کا کوئی نظام کیونکہ ادب کی عظمت سماجی یا اخلاقی نظریوں سے مطابقت میں نہیں اس کے سماج اور اخلاق کا اپنے طور پر احساس دلانے میں ہے۔ فن کو اخلاقی نظریے کی اس لیے ضرورت نہیں کہ فن خود اخلاق ہے اسے اسی طرح سیاسی نظریے کی بھی ضرورت نہیں کہ وہ بھی اپنے طور پر سیاسی شعور دیتا ہے۔ ادبی تنقید کو ادب کے اسی منصب کا احساس عام کرنا ہے کیونکہ اب بھی ادب سے تلوار یا نعرے کا کام لیا جاتا ہے۔ ہمارے کلاسیکل ادب میں ادب کے فنی اور صناعانہ پہلو پر زیادہ زور تھا۔ سرسید اور حالی نے اُس کے اصلاحی اور اخلاقی رول پر زیادہ زور دیا۔ ادب لطیف والوں نے اسے فن برائے فن کے سطحی تصور کے لیے استعمال کیا۔ ترقی پسند تنقید نے اُس سے ایک سیاسی نظریے کی ترویج میں کام لیا اس میں زندگی سے مراد ایک خاص زندگی اور حقیقت سے مراد ایک خاص طبقاتی کش مکش کی مصوری تھی اور سماج سے مراد ایک خاص سماجی نظریہ۔ یہ نظریے یکسر غلط نہیں ہیں ہاں یہ یک طرفہ ہیں اور ان سے ادب کے حقیقی

روح کا پورا پورا اظہار نہیں ہوتا اسی لیے میں ادب کے جمالیاتی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہوں اور میرے نزدیک اس جمالیات میں سماجی اور اخلاقی قدروں کی پوری پوری گنجائش موجود ہے۔

ہماری تنقید نے جب عقلیت کے زیر اثر نیچر سے مطابقت کو مطمح نظر بنایا تو اس نے فطرت کے جمال ہی کو مد نظر رکھا اس کے جلال کو نظر انداز کر دیا اسی طرح اس نے سماجی انسان پر زیادہ زور دیا اور اس آدمی کو نظر انداز کر دیا جو اپنے پیچھے ایک لمبی تاریخ جانور کی رکھتا ہے، ادب لطیف کے دور میں صرف رومانی جذبات سامنے آئے، ترقی پسند تحریک نے اس سماجی انسان کی جستجو کو اور آگے بڑھایا۔ یہ اکہری آوازوں کا ادب تھا اس لیے ان کی تنقید بھی اکہری تھی۔ بیسویں صدی میں ہمیں مغرب و مشرق میں اس آدمی کی آواز ملتی ہے جسے ایمان روکتا ہے اور کفر کھینچتا ہے جسے حسن سے بھی لگاؤ ہے اور جسے زندگی بھی عزیز ہے جو خواب بھی دیکھتا ہے اور ان خوابوں کی لاحاصلی کو بھی جانتا ہے جسے ایلیٹ کے الفاظ میں شاعری کی تینوں آوازوں سے کام لینا پڑتا ہے جو حسن کے پرانے یونانی اور لاطینی سانچوں سے اکتا کر کبھی کبھار پکاسو کی طرح بدصورتی میں حسن پاتا ہے کیونکہ بقول کاکتو کے پکاسو اس لیے بدصورت معلوم ہوتا ہے کہ وہ حسن سے آگے بھی دیکھتا ہے جو شیرینی کے بجائے کچھ تلخی کا مطالبہ کرتا ہے اور بنی اسرائیل کی طرح من و سلویٰ سے گھبرا کر کھیرے اور ککڑی، لہسن اور پیاز کا چٹخارا تلاش کرتا ہے، جسے لب و لہجے میں ایک جہان معنی نظر آتا ہے، جو بھری بستی میں اپنے

کو تنہا محسوس کرتا ہے کیونکہ کوئی اسے پہچانتا نہیں اور نہ اس کا درد جانتا ہے یعنی تنقید اگر صرف اکہری آوازوں یا اکہری شخصیتوں کی درجہ بندی میں لگی رہی تو وہ اپنی معنویت کو محدود کر دے گی لیکن اگر اس نے حسّیت Sensibility کی تبدیلی کے ساتھ اظہار Expression میں تبدیلی کے راز کو پالیا تو وہ ادب کی سچی بصیرت عام کر سکے گی۔ اس کے معنی کلاسیکی تنقید سے انکار نہیں نہ کسی تنقید کے دبستان کو یکسر غلط سمجھنے کے ہیں اس کے معنی یہ ہیں کہ بدلتے ہوئے ذہن کے ساتھ بدلتی ہوئی زبان اور اس کے بدلتے ہوئے آہنگ کی پرکھ کا تنقید کو احساس ہو۔ اس لیے صرف سیاہ و سفید والی ساری تنقید ہمارے لیے گمراہ کن ہے بلکہ ہمیں ایک ایسے نظریے کی ضرورت ہے جو تمام رنگوں کا عرفان دے سکے اسی لیے میرا مطالبہ یہ ہے کہ ہم ادب کے سچے وفادار ہوں۔ ادب سے وفاداری ہی زندگی سے ہماری وفاداری کا دوسرا نام ہوگا اب تک جو وفاداری Commitment کا ادب ہے اس کی وفاداری زندگی کے ایک خاص تصور سے ہے لیکن دنیا کے بڑے شاعر اور ادیب زندگی کے کسی خاص نظریے سے وفاداری کی وجہ سے بڑے نہیں ہوئے ان کی بڑائی اپنی ادبی نظر سے وفاداری میں ہے۔ شیکسپیر یا غالبؔ کو کسی نظریۂ زندگی میں مقیّد نہیں کیا جا سکتا کسی خاص نظریے کی وجہ سے ادب نہ اچھا ہوتا ہے نہ برا۔ بڑائی اپنے مسلک سے پوری وفاداری میں ہے خواہ وہ کوئی بھی مسلک ہو وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے۔ پُر امن

وجود باہمی Peaceful Coexistence سیاست کی چال ہو مگر ادب میں یہ ذہنی صحت کی علامت ہے۔ ادب کے باغ میں ہر طرح کے پھولوں کی گنجائش ہے۔

اسی بنیادی چیز پر زور دینے کے بعد مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ ہمیں بی۔اے اور ایم۔اے کی منزل پر ادب کی تعلیم میں اپنی توجہ فن کار سے ہٹا کر فن پر مرکوز کرنی پڑے گی ظاہر ہے کہ فن کار کی زندگی کے حالات، اس کی شخصیت اس کے ماحول کا مطالعہ مفید سہی مگر تنقید کا بنیادی مقصد نہیں ہے۔ یہ اس لیے مفید ہوتا ہے کہ اس سے فن کو سمجھنے میں کچھ مدد ملتی ہے، مگر اصل چیز فن ہے اور فن لفظ کے خیال انگیز ہونے میں ہے۔ میں یہ بات اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ایم اے کے بہت سے طلبا اقبال کے فن کے متعلق بہت کم جانتے ہیں ہاں وہ اقبال کے اسلامی افکار ان کے مسلمانوں کی زندگی میں انقلاب لانے اور مغربی فلسفیوں سے اثر قبول کرنے کے متعلق خاصی معلومات رکھتے ہیں وہ درد یا آتش کے فن کو نہیں دیکھتے ان کے تصوف کے اسرار کی پردہ کشائی میں لگے رہتے ہیں۔ غالب کے اکثر اشعار پر تنقید میں غالب کے تصوف یا ان کی قنوطیت یا رجائیت کے متعلق زیادہ تر اظہار خیال ہوتا ہے مگر یہ بات کم ملتی ہے کہ اندیشہ ہائے دور دراز یا آشوب آگہی یا قانون باغبانی صحرا جیسی تراکیب سے کیا تصویریں سامنے آتی ہیں ان کے ساتھ کیسی تصویریں لپٹی ہوئی ہیں اور یہ کس طرح تہہ در تہہ معنی رکھتی ہیں اور اس طرح اپنی خیال انگیز

زبان سے کس طرح ہمارے تخیل کو تقویت دیتی ہیں اور کس طرح ہمیں زیادہ حساس اور دور بیں بناتی ہیں۔

فن کے اس نئے تصور میں ہمیں وزن کے پرانے اور نئے سانچوں کو بھی ملحوظ رکھنا پڑے گا اس کے معنی یہ ہیں کہ ہمیں شاعری کے متعلق بات کرنے کا حق ہی نہیں ہے جب تک ہم عروض سے واقف نہ ہوں اور عروض سے واقف ہو کر ہی ہم عروض کی سخت گیری اور آزاد نظم کی کھلی فضا اور شعر منثور کے آہنگ کو سمجھ سکتے ہیں اس معاملے میں ہماری پرانی تنقید محدود بھی گر ہم سے زیادہ وزن رکھتی تھی کہ وہ وزن کے سانچوں اور قافیے کے آداب سے واقف تھی۔ اس کی خرابی یہ تھی کہ وہ ہماری کلاسیکل موسیقی کی طرح صرف قواعد پر اصرار کرتی تھی ان کی روح کو سمجھنے کی بالکل کوشش نہیں کرتی تھی اسی سلسلے میں بیسویں صدی کی ابتدا میں عظمت اللہ خاں کے مضامین اور حال میں ڈاکٹر گیان چند کے مضامین کی اہمیت کی طرف آپ کو توجہ دلانا چاہتا ہوں اگر ہم اپنے عروضی نظام اور سالم بحروں اور زحافات کے قواعد کو سمجھ لیں اور اس بات کو بھی دھیان میں رکھیں کہ ہمارے صوتی آہنگ میں ایرانیوں اور عربوں کے صوتی آہنگ میں فرق ہے تو اول تو پنگل کی طرف عظمت اللہ خاں کی توجہ کا راز سمجھ میں آجائے گا اور دوسرے اس کمی کا احساس ہو جائے گا جو گیت کے سارے سرمایے کو ہندی کے حوالے کر کے اپنی میراث سے بے اعتنائی کی وجہ سے پیدا ہوئی۔ اس سلسلے سے یہ بات بھی واضح ہو جائے گی کہ آزادی کے بعد کیوں گیتوں کی طرف

توجہ زیادہ ہوئی ہے۔ یہ کوئی من کی موج نہیں بلکہ آج کے شاعر کی اپنی چیزوں کی تلاش اور اپنی ساری ادبی تاریخ اور پوری ادبی روایت سے کام لینے کی شعوری زد کا نتیجہ ہے۔ پھر قافیے کو جو اہمیت ہماری شاعری میں حاصل تھی اس کو ہم صرف یہ کہہ کر نہ ٹالیں گے کہ بھائی شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں ہے بلکہ شاعری ہی میں نہیں نثر میں بھی قافیے کے استعمال سے تعیّن اور تکرار کا جو نظام وجود میں آتا ہے اس کی ضرورت سمجھ میں آجائے گی اور یہ بھی معلوم ہوجائے گا کہ ہماری پُرانی شاعری میں خرابی یہ نہیں تھی کہ اس میں قافیے اور ردیف پر اصرار تھا بلکہ خرابی یہ تھی کہ اس کا ایک ہی طرح استعمال تھا۔ اگر ہم اس بات پر غور کریں کہ سترھویں اٹھارویں صدی میں انگریزی شاعری نے جس Heroic couplet کو شستہ ورفتہ بنایا اسی کو اس صدی کے ختم ہوتے ہی رومانی شعرا نے اپنے خیال کی پرواز کے لیے زنجیر سمجھا تو یہ بھی واضح ہوجائے گا کہ قافیہ گو شاعری میں بنیادی اہمیت نہیں رکھتا مگر اس سے شاعری اور نثر دونوں میں اب بھی بڑا کام لیا جا سکتا ہے اور لیا جاتا رہے گا چنانچہ فیض کی نظم 'اک ذرا سوچنے دو' میں قافیے خصوصاً اندرونی قافیے کے موقع و محل کے مطابق استعمال کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔

فن کے اس تصور کا ایک تقاضا اور بھی ہے۔ ہماری تنقید میں تشبیہ اور استعارہ بھی صنائع وبدائع کے ذیل میں آتا تھا گو یہ ضرور تھا کہ اس کو دوسرے صنائع کے مقابلے میں زیادہ اہمیت

دی جاتی تھی۔ تشبیہ و استعارہ محض آرائشی یا وضاحتی آلے نہیں ہیں۔ ان کی شاعری میں بنیادی اہمیت ہے۔ استعارے کی اس اہمیت کو حال میں پہچانا گیا ہے اور استعارے اور علامت کا فن میں جو برگزیدہ مقام ہے اس کی طرف خاص توجہ ہوئی ہے۔ میں اس بات کو ایک مثال سے واضح کرنا چاہتا ہوں استعارے انیسؔ بھی استعمال کرتے ہیں اور دبیر بھی۔ انیس کے یہاں استعارہ ایک جہانِ معنی ہے اور وہ نہ صرف شاعر کے تخیل کی بلندی اور اس کی رنگا رنگی کو ظاہر کرتا ہے بلکہ ہمارے ذہن میں چراغاں کر دیتا ہے۔ دبیر کا استعارہ ہمیں بہوت و متحیّر تو کر دیتا ہے مگر ذہن میں روشنی نہیں کرتا اسی طرح غالب و ذوق کے استعاروں پر غور کیا جائے تو ذوقؔ سوئے ہوئے استعاروں یعنی محاوروں سے کام لیتے ہیں جن کی فوری اپیل ہے مگر جو ذہن کو اکساتے نہیں نہ تخیل کو وسعت بخشتے ہیں۔ استعارے کے ذریعے سے جس طرح شاعر زبان کی پرواز، طاقت اور جادو جگانے کی صلاحیت کو بڑھاتا ہے اور گویا زبان کو زیادہ خیال انگیز اور زرخیز بناتا ہے اس کی طرف ہماری تنقید کو اور توجہ کرنا ہے۔ غالب و اقبال کے استعاروں پر اس نقطۂ نظر سے پوری توجہ ہو تو ان کی عظمت کے کچھ اور پہلو بھی سامنے آئیں گے۔

فن کے عرفان کا ایک پہلو اور بھی ہے جس کی طرف یہاں اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے اور وہ غزل کی تنقید کے سلسلے میں ہے جس پر ہمیں نظرِ ثانی کرنا چاہیے۔ حالی کے وقت سے غزل کی اصلاح کا غلغلہ شروع ہوا اور عظمت اللہ نے اس کی گردن بے تکلف

مار دینے کا مشورہ دیا۔ کلیم الدین نے اسے جن معنی میں نیم وحشیانہ صنف کہا تھا ان معنوں پر لوگوں کی نظر نہیں گئی گو میں عظمت اور کلیم کے خیالات کو انتہا پسندی پر مبنی سمجھتا ہوں مگر میرے نزدیک غزل کے نام پر جس بھان متی کے پٹارے کو ہم سینے سے لگائے ہوئے تھے اس کے طلسم کو توڑنا ضروری تھا ایک تو اس لیے کہ غزل میں روایتی مضامین کی سے بڑھتی جا رہی تھی، دوسرے اس کا Formless form ہات شعرا کو مجموعی تاثر اور پیکر کے حسن کی طرف سے کچھ بے پروا بنا رہا تھا اور ان کی اس تعمیری صلاحیت کو نقصان پہنچا رہا تھا جو نظم کے لیے ضروری ہے۔ اس لیے میں جدید غزل کے اس کارنامے کو اہمیت دیتا ہوں کہ اس نے وحدت تاثر پہ زیادہ توجہ کی ہے اور غزل کی رمزیت سے نئے نئے کام لیے ہیں اسی لیے آج کی تنقید جب غزل کی ڈھلی منجھی اور مہذب اور شائستہ اور اس لیے کچھ بے روح زبان کے بجائے نظم کے لیے اس کے موضوع کے مطابق کبھی پھاوڑے کو پھاوڑا کہنے کی زبان، کبھی سرگوشی کی زبان، کبھی خطیبانہ لہجے کے بجائے بے تکلف بات چیت کی زبان کو ترجیح دیتی ہے تو ہمیں اس میں پرانی چاشنی تلاش نہیں کرنی چاہیے بلکہ جس طرح حالی کی اُبالی کھچڑی اور بے نمک سالن میں ہم نے غذائیت دیکھ لی تھی اس لیے آج کی شاعری کی زبان میں کانی کی بلکی تلخی یا مولانا آزاد کی گوری چنبیلی کی لطیف کیفیت کو بھی محسوس کر لینا چاہیے یہاں سوال یہ نہیں کہ یہ جدید زبان قدیم زبان سے بہتر ہے۔ یہاں صرف یہ دیکھنا ہے کہ یہ زبان محض بہلانے یا جذبات کے طوفان میں بہا دینے یا لفظوں کی

جھلک دکھانے یا عملی زندگی کی آب و تاب سے لبھانے کے لیے
نہیں بلکہ کبھی خیال کے توس پر کہکشاں کی طرح معنی پھیلانے اور کبھی کچھ
دور جاکر خاموشی سے اچانک معنی کے پھٹ پڑنے کے لیے استعمال ہوتی
ہے یا کبھی خیال کی رو اور اس کے آزاد تلازمے کی تصویر کشی کر کے
ہمیں شاعر کی ذہنی دنیا میں سفر کرنے کے قابل بناتی ہے۔ میرا
مطلب ہے کہ اچھے نقاد کو صرف مانوس اسالیب کا ہی نباض
نہیں ہونا چاہیے اسے بدلے ہوئے احساس کے نئے نئے رنگ
روپ بھی دیکھنے اور دکھانے چاہئیں۔

ہماری تنقید کی ساری اصطلاحیں نظرِ ثانی کی محتاج ہیں۔ ہم نے
انگریزی اصطلاحوں کے جو ترجمے کیے ہیں ان میں سے کچھ کارآمد ہیں
اور کچھ ناقص۔ پھر اس معاملے میں ہمارے یہاں ایک نراجیت ہے۔
کوئی ایک اصطلاح استعمال کرتا ہے کوئی دوسری۔ اس لیے ہمیں
ان تمام ادبی اصطلاحات کی ایک ڈکشنری جلد سے جلد تیار کرنا
چاہیے جو ادبی تنقید میں عموماً استعمال ہوتی ہیں اور چونکہ اب ہم تنقید
میں نفسیات، فنونِ لطیفہ، فلسفہ، سائنس، سب سے اصطلاحیں لے
رہے ہیں اس لیے ایسی ڈکشنری کی تیاری میں ادبی نقادوں اور
دوسرے علوم کے ماہرین کو مل کر کام کرنا چاہیے اس کے ساتھ ہمیں
اپنی پرانی اصطلاحوں داخلیت، نازک خیالی، خارجیت، تغزل، معنی
آفرینی، معنی بندی، خیال بندی، رمز، علامت، اشاریت، تمثیل،
رنگینی، سادگی، سب کا مفہوم اور قطعی بتانا چاہیے۔

ہمارے نقادوں کو ابھی تک نہ تو ادب اور دوسرے فنونِ لطیفہ

کے گہرے تعلق کا پورا علم ہے نہ جدید نفسیات اور جدید فلسفے کا۔ نقاد ماہر نفسیات یا ماہر مورخ یا سائنس داں تو نہیں ہو سکتا لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ علوم و فنون اور افکار و اقدار کا شعور بھی رکھے کیونکہ ادبی تنقید میں ان سب کی ضرورت ہوتی ہے۔ مجھے اپنے دوست احتشام حسین کے خیال سے اتفاق ہے کہ ہمیں سنسکرت تنقید کا علم ہونا چاہیے کیونکہ اس کے بغیر ہم اپنی روایت کی جڑوں کو نہیں پہچان سکتے۔ مگر میں یہ ضرور چاہتا ہوں کہ اس علم کو ہم پیرتسمہ پا نہ بننے دیں۔ میں اپنی روایت سے پوری واقفیت ضروری سمجھتا ہوں مگر میں روایت کو آج کی ضروریات کے لیے استعمال کرنا چاہتا ہوں اور اپنے دوستوں کو یہ بات یاد دلانا چاہتا ہوں کہ ایلیٹ کی تنقید کی خصوصیت ایک صاحب نظر نے روایت سے کام لینا The use of Tradition بتائی ہے۔ روایت کی پابندی کرنے اور روایت سے حسب ضرورت کام لینے میں بڑا فرق ہے۔ روایت سے حسب ضرورت کام لینا مفید ہے۔ روایت کو برتتے رہنا فرسودگی اور کہنگی کی علامت ہے۔

ایک بات مجھے مشرقی مزاج اور عالمی معیاروں کے بارے میں کہنی ہے۔ گر مشرقی مزاج کے معنی یہ ہیں کہ ہمیں ہندوستان یا ایشیا سے نظریں ہٹانی نہیں چاہئیں تو میں ایسی مشرقیت کو ذہنی ترقی کے لیے بہت بڑا خطرہ سمجھتا ہوں اور اس کی خاطر جدید دور کو چھوڑ کر ازمنہ وسطیٰ کا ذہن اختیار کرنے کو تیار نہیں ہوں لیکن اگر اس کے معنی یہ ہیں کہ انسانی تہذیب کی وحدت کو مانتے ہوئے اور ساری دنیا کو مرد مومن کی میراث سمجھتے ہوئے ہمیں اپنی قومی تاریخ اور قومی مزاج کو نظر انداز

نہیں کرنا چاہیے بلکہ یہ نکتہ سمجھ لینا چاہیے کہ دنیا میں ارتقا تو ایک خاص سمت میں ہوتا ہے مگر اس ارتقا کی رفتار مختلف ملکوں میں جغرافیائی اور تاریخی وجوہات کی بنا پر آگے پیچھے ہوتی ہے اور عالمی افکار و اقدار کسی حکیم کا نسخہ نہیں ہیں کہ ہو الشافی کہہ کر پی جائیں بلکہ یہ صرف سمتوں اور منزلوں کی نشان دہی کرتے ہیں جن کی طرف انسانیت کا قافلہ کچھ آگے اور کچھ پیچھے چلتا رہتا ہے تو یہ شرقیت نہ صرف مجھے قبول ہے بلکہ عزیز بھی ہے۔ بات یہ ہے کہ یہ دور، اپنی ساری لعنتوں، ساری آفتوں، ساری زحمتوں اور ساری مصیبتوں کے باوجود مجھے عزیز ہے۔ میں اسے کسی قرون اولیٰ یا سنہرے دور میں بدلنے کے لیے تیار نہیں ہوں پھر میں [illegible] فخر کرتا ہوں مگر چاہتا ہوں کہ عالمی بنوں اور اس لیے جہاں روشنی ہے جہاں حسن ہے جہاں گرمی ہے جہاں جستجو ہے، جہاں حقایق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کا ولولہ ہے اس میں شریک ہونا چاہتا ہوں۔

مجھے اس کا احساس ہے کہ ہماری تنقید بیشتر شاعری کی تنقید رہی ہے اور اس نے نثر پر وہ توجہ نہیں کی جس کی ضرورت ہے مگر اس کی وجہ سے میں کسی کو یہ مشورہ نہ دوں گا کہ وہ شاعری پر تنقید چھوڑ کر نثر پر تنقید شروع کردے۔ ہاں میرے نزدیک آج ہر باشعور آدمی کو یہ سمجھ لینا چاہیے کہ نثری اصناف پر تنقید پر آج اور توجہ کرنی ہے۔ متمدن انسان کی عمومی اور سماجی زندگی کے بیشتر پہلوؤں کا اظہار نثر میں ہوتا ہے اور یہ لے اور بڑھے گی اس لیے ضرورت ہے

کہ ناول، افسانہ، ڈراما، انشائیہ، مکاتیب، خود نوشت اور سوانح عمری کے آداب کو سمجھا جائے اور خصوصاً نثر کی بنیادی خصوصیت پر ہر حال میں زور دیا جائے تاکہ ہم افسانے کی تنقید میں زبان و محاورے کی خصوصیات پر زور دینے کے بجائے افسانویت دیکھیں اور دکھائیں اور ڈرامے میں انارکلی کی ادبی زبان کو خوبی کے بجائے خامی سمجھنے پر راضی ہو جائیں۔

اس کے ساتھ میرے نزدیک شاعری اور نثر کی الگ الگ تاریخ اور ادوار کا مطالعہ مناسب نہیں ہے۔ ہمیں کسی دور کے ادب کا مطالعہ کرتے وقت نثر اور نظم دونوں کو ذہن میں رکھنا چاہیے کیونکہ دونوں میں اس دور کی خصوصیات اپنے طور پر جلوہ گر ہوتی ہیں۔ پھر دکن، دہلی، لکھنؤ، عظیم آباد، رام پور، اسکولوں کا تذکرہ میرے خیال میں اب ہمارے لیے اتنا مفید نہیں رہا جتنا پہلے تھا۔ اسکولوں یا دبستانوں کی تقسیم دراصل فکر اور اس فکر کی بنیاد پر فن کی خصوصیات کے متعلق ہوتی ہے۔ زبان میں چند جزوی تبدیلیاں یا چند پہلوؤں پر زیادہ زور کسی دوسرے اسکول کو جنم نہیں دیتا۔ دہلی اور لکھنؤ کے اسکول میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ اسی طرح عظیم آباد اور رام پور اسکول کو الگ شمار کرنا میرے نزدیک درست نہ ہوگا ہمیں ادبی مرکزوں کو تو ذہن میں رکھنا چاہیے لیکن مختلف علاقوں میں مقامی خصوصیات کی گنجائش رکھتے ہوئے اُردو کے کل ہند مزاج اور کردار کو کسی وقت فراموش نہ کرنا چاہیے۔

ادبی تاریخوں کے رویے اور چند مشہور نقادوں کے تیوروں کی وجہ سے ہمارے یہاں ایک اہرامی تنقید Pyramidal Criticism رائج

گیا ہے۔ میر، غالب، اقبال، نظیر، انیس، یہ اردو کے پانچ چوٹی کے شاعر مان لیے گئے ہیں۔ اب سودا کی عظمت کا بھی اعتراف ہونے لگا ہے۔ اسی طرح ہم پچھلے نقادوں کا آموختہ دہراتے ہیں۔ قدر اول ہم خود متعین نہیں کرسکتے۔ راس مسعود مرحوم کو انیس غالب اور اقبال بہت پسند تھے۔ یہ بات سبھی کو معلوم تھی۔ انھوں نے ایک مجلس میں کسی نووارد سے سوال کیا کہ اردو کے چوٹی کے شاعر کون کون سے ہیں۔ اس نے فوراً جواب دیا غالب، انیس اور اقبال۔ راس مسعود بڑے ذہین تھے مسکرا کر کہنے لگے A very safe judgement آج کل اس بچاؤں میں چلنے کی روش کو اپنی یونیورسٹیوں میں بہت عام پاتا ہوں۔ میرے نزدیک اس معاملے میں اب ذرا دھوپ کی سختی برداشت کرنے کی ضرورت ہے یعنی یہ نہ ہو کہ خواہ مخواہ میر کی عظمت کو گھٹایا جائے بلکہ میر کی عظمت کا راز دریافت کیا جائے تو پھر اس عظمت کے سائے جابجا یقین اور بیان اور مصحفی کے یہاں بھی مل جائیں گے۔ تنقیدی شعور اختلاف Dissent اور اثبات Affirmation دونوں پہلو رکھتا ہے۔ جب بے سوچے سمجھے ایمان لانے کی لے بڑھ جائے تو تشکیک کی ضرورت ہوتی ہے۔ جب تشکیک مزاج بننے لگے تو کچھ قدروں کی شہادت دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ غالب صدی سے ہمیں یہ فائدہ ہوگا کہ غالب کی عظمت کے نئے نئے پہلو سامنے آئیں گے اور اردو کے اس عظیم شاعر کی فن کی جنت کا حسن کچھ اور آشکارا ہوگا ہمیں غالب کے مطالعے کے سلسلے میں ان کے معاصرین پر بھی توجہ کرنے کی ضرورت ہے تاکہ وہ انداز بیان اور روشن ہوسکے جو غالب کو

معاصرین سے ممتاز کرتا ہے۔ پھر ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ جس طرح ہومر کبھی کبھار اونگھ جاتا ہے اسی طرح غالب بھی بعض اوقات خراٹے لینے لگتے ہیں اور اقبال کے یہاں بھی شاعر اور واعظ کی کش مکش میں واعظ جیت جاتا ہے۔ گو اقبال کی عظمت ان کی شاعری میں ہے ان کے وعظ میں نہیں۔ ایک صاحب کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ اخبار نہیں دیکھتے تھے ہاں سال بھر کے بعد اخباروں کے فائل کا مطالعہ کرتے تھے وہ حال سے کوئی دلچسپی نہ رکھتے تھے جب تک وہ ماضی نہ بن جائے انھیں زندگی نہیں تاریخ عزیز تھی۔ کچھ ایسے لوگ بھی ملیں گے جو ہر واقعے پر افسانہ یا نظم لکھتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ اس طرح وہ زندگی کے مطالبات کا ساتھ دے رہے ہیں۔ واقعاتی ادب اور ہنگامی ادب، ادب نہیں صحافت ہے گو صحافتی ادب بھی ایک چیز ہے۔ ادب میں روح عصر ضروری ہے عصریت ضروری نہیں پھر ماضی کے بعض ادیب ہمارے ہم عصر ہیں۔ ہمارے بعض استاد اپنے شاگردوں پر اپنا ادبی نقطۂ نظر لادنے کی کوشش کرتے ہیں یہ غلط ہے۔ استاد کا کام شاگرد کے ادبی اور تنقیدی شعور کو بیدار کرنا ہے اسے انگلی پکڑ کر چلانا نہیں۔ اسے حلقۂ ارباب ذوق پیدا کرنا ہے اپنے مریدوں کا حلقہ نہیں۔ افلاطون کے شاگرد ارسطو نے افلاطون سے بہت کچھ سیکھا مگر اس کے باوجود افلاطون سے الگ اپنی راہ نکالی۔ بڑا نقاد وہ نہیں ہوتا جس کی رائے ہمیشہ صحیح مانی جائے۔ بڑا نقاد وہ ہوتا ہے جس کی رائے سے دوسروں کو کسی موضوع پر بہتر اور جامع رائے قایم کرنے کی توفیق ہو اس جامع رائے کا سراغ اس نقاد کی رائے سے ملا ہو۔ یونانی

تنقید میں شاعری تخلیق (Making) ہے یہ دیکھنا Seeing بھی ہے اور کہنا Saying بھی ہمارے نقادوں نے اب تک شاعر کے اس دیکھنے اور کہنے کے پہلو یعنی تلقین پر زیادہ زور دیا ہے اچھا ہے اگر اب اس کے ایجاد کرنے Making یا تخلیق پر بھی مناسب توجہ ہو اسی لیے ہماری درس گاہوں میں کسی فن پارے کا تجزیہ پہلے ہونا چاہیے اور فن کار کے خیالات اور نقادوں کی رائے کا تذکرہ بعد میں۔

یہی کہ ہمیں ہم عصر ادب کے مطالعے پر زیادہ توجہ کرنا چاہیے بلکہ اس کے ذریعے سے قدیم ادب کے مطالعے اور دونوں کی مدد سے ذوقِ سلیم کی ترویج کرنا چاہیے۔ ہم عصر ادب کی یعنی اپنی نسل کی بہت سی باتیں بڑی الجھن میں ڈالنے والی، بڑی پریشان کرنے والی، بڑی عجیب بڑی بے تکی معلوم ہوتی ہیں مگر ان کی بے راہ روی میں اکثر ایک نئی سمت کی تلاش بھی مل جائے گی جسے ہم کچھ لوگوں کی کجروی یا گمراہی سے الگ کر سکتے ہیں۔ برٹرینڈ رسل نے اپنی خود نوشت میں کہا ہے:

> "ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری نسل مقابلتاً کچھ دیوانی ہے کیونکہ اس نے سچ کی جھلکیاں دیکھنے کی جرات کی ہے اور سچ Spectral دیوانہ خوفناک ہوتا ہے۔ لوگ جتنا ہی اس کا مشاہدہ کرتے ہیں اتنا ہی ان کی ذہنی صحت کم

محفوظ رہ پاتی ہے۔ وکٹورین عہد کے لوگ ہوشمند
اور کامیاب اس لیے تھے کہ وہ سچ کے قریب
کبھی نہیں آئے۔ مگر جہاں تک میرا تعلق ہے،
میں دیوانہ ہونا پسند کروں گا بہ نسبت اس کے
کہ جھوٹ کے ساتھ فرزانہ کہلاؤں۔"

مجھے اعتراف ہے کہ میں اس معاملے میں
...بل کے ساتھ ہوں:

نازم بکفر خود کہ بایمان برابراست

○

تنقید میں ایک انتخابی نظریے کی ضرورت

اردو تنقید میں نظریہ زیادہ آگیا ہے، نظر کم ہوگئی ہے۔ نظریے کی اہمیت سے انکار نہیں مگر آج جو نظریوں کی کثرت نظر آتی ہے وہ یک رُخی، محدود اور عمومی تحریروں کو فروغ دے رہی ہے جن نظریوں کی روشنی میں آج تنقید لکھی جا رہی ہے ان کے امکانات اور معنویت کا احاطہ نہیں کیا گیا ہے اور کبھی نوآبادیاتی دور کے افکار سے متاثر ہوکر، کبھی مغرب سے خیرگی کی وجہ سے یا کبھی مشرقیت کے جامد تصور کی بنا پر، کسی نظریے پر خاص طور سے زور دیا گیا ہے۔ تنقید ادب کی وہ شاخ ہے جو ادب کے منصب، معیار اور اس کے مخصوص رول سے سروکار رکھتی ہے، یہ فنکاروں کی پرکھ کے ذریعے سے ذوقِ سلیم کی اشاعت کرتی ہے۔ نقاد وہ قاری ہے جس کا ذہن زیادہ مہذب، مرتب اور بیدار ہے۔ اپنی تنقیدوں کے ذریعے سے وہ ذہنوں کو بیدار کرتا ہے۔ جذبات کی تنظیم اور تہذیب کرتا ہے اور پڑھنے والوں کو تجربے اور تجربے میں فرق کرنے کی صلاحیت دیتا ہے تاکہ وہ ادبی اقدار کا عرفان حاصل کرسکیں اور اس طرح ادب کے ذریعے سے زندگی کی معنویت کو سمجھ سکیں۔

ادبی تنقید ایک علم ہے، یہ سائنس سے مدد لیتی ہے مگر سائنس نہیں ہے اس لیے کہ سائنس معلومات عطا کرتی ہے، ادب بصیرت۔ سائنس آگہی دیتی ہے اور ادب عرفان۔ ادب کی مرکزیت کو تسلیم کیے بغیر ادبی تنقید اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوسکتی۔ کچھ لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ ادب کی مرکزیت کو تسلیم کرنے کے معنی زندگی کی دوسری قدروں علم، اخلاق، مذہب، سیاست کو نظر انداز کرنے کے ہیں۔ ایسا نہیں ہے۔ ادب بالآخر اخلاقی ہوتا ہے اور سیاسی بھی۔ مگر مذہبی، اخلاقی یا سیاسی قدریں یہاں حاوی نہیں ہیں۔ یہ بالواسطہ

کرنا ہوگا کیوں کہ شاعری زبان کے سلیقے اور ہنرمندی سے استعمال کا نام ہے۔ اسی طرح ہمیں غزل کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے اسے اردو شاعری کی آبرو سمجھنے سے پرہیز کرنا ہوگا کیوں کہ غزل ساری شاعری نہیں ہے اور ہم اپنی شاعری میں مثنوی، قصیدے، مرثیے، رُباعی، قطعے اور نظم کی دوسری اصناف کی اہمیت سے انکار نہیں کرسکتے۔ کہنا یہ ہے کہ ادبی روایت کے علم کے بغیر ادب پارے کا مطالعہ ناقص ہوگا۔

ادبی روایت کو سمجھنے کے لیے ہمیں تہذیب کے ایک جامع تصور پر اصرار کرنا ہوگا۔ اور تہذیب کو صرف بالائی یا فارغ البال طبقے کی جاگیر سمجھنے کی بجائے پورے سماج کے ارتقا اس کی تہذیبی کمائی، اس کے ادب، فنونِ لطیفہ، رسم و رواج، موسم کے اثرات، شادی غمی سب کو ذہن میں رکھنا ہوگا اور ان اثرات کو زبان کے ارتقا میں دیکھنا ہوگا۔ اردو زبان و ادب پر بازار، خانقاہ اور دربار تینوں تہذیبی اداروں کے گہرے اثرات ہیں۔ جمالیاتی اظہار ان تینوں اداروں سے متاثر ہوا ہے اور ادبی زبان رفتہ رفتہ راست اظہار، خطابت، جذباتیت، تلقین سے گزرتی ہوئی تشبیہ اور استعارے میں اپنی کاری گری اور اپنی تاثیر ظاہر کرتی ہے۔ دیہات سے شہر کی طرف میلان تہذیبوں کی خصوصیت ہے مگر کوئی جاندار طرحدار زبان شہریت کے حصار کی خاطر، فطرت کی گود اور کھلے آسمان اور دھرتی کے حسن اور رس سے بے نیاز نہیں ہوتی متروکات کی تحریک تہذیب کے محدود تصور کی غماز تھی۔ مگر زبان کی تراش خراش اور لفظ کے جدلیاتی استعمال پر قدرت یعنی لفظ پر فتح ہر زبان کے سرمائے کی خصوصیت ہے۔ اس سرمائے میں انسانی تجربات کی رنگا رنگی ان کے سوز و ساز کی گرمی اور مستی، اور ان میں فرد، سماج اور فطرت کی ہم آہنگی، سب کا بھرپور عکس ملتا ہے۔

ہماری کلاسیکی روایت تخیل کی مدد سے ان خوابوں کے رنگ محل تعمیر کرنے کی روایت تھی جن سے حقیقت کی توسیع ہوئی ہے۔ مغربی روایت مجموعی طور پر حقیقت پسندی کی روایت تھی ہاں رومانی دور کی بات دوسری ہے۔ تخیل کی طلسم کاری کلاسیکی ادب میں زیادہ تھی مگر حقایق کی جھلک اچھے شاعروں کے یہاں برابر ملتی ہے۔ اسے نوآبادیاتی طرزِ فکر سے متاثر نقادوں نے نظرانداز کیا۔ نقالی کا نظریہ اور حقیقت پسندی کا نظریہ، دونوں ادبی نظریے ہیں اور ان دونوں کے دائرہ اثر اور وسعتِ کار کو تسلیم کرنا چاہیے۔ مگر تخلیق میں جس طرح زندگی کے تجربے کی نئی تنظیم ہوتی ہے اس کے لیے نقالی، حقیقت پسندی اور علامتیت تینوں سے کام لیا جا سکتا ہے۔ ان میں سے

کسی کو اعلیٰ اور کسی کو ادنیٰ سمجھنے کی ضرورت نہیں ان کے امکانات کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ مغرب کے ادب کا بڑا حصہ نقالی سے حقیقت پسندی تک سفر اور پھر علامت نگاری کی طرف میلان سے عبارت ہے۔ عالمی اثرات کے تحت اردو ادب پر ان سب میلانات کا اثر لازمی ہے اس لیے نقالی کے نظریے پر اصرار یا حقیقت پسندی کو ہی ادب سمجھنا یا علامت نگاری کو ہی ادب ماننا انتہا پسندی ہے۔ جس طرح حسن ہزار شیوہ ہے اسی طرح حسن کاری بھی ہزار داستان ہے۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ فیشن یا فارمولے، یا فرسودہ پیرائے، یا انوکھے پن کے شوق میں اخراف، ان سب کو پہچانے۔ شاعر یا ادیب اپنا وزن رکھتا ہے یا نہیں، وہ نفسانی رشتوں اور انسانی تجربوں کی رنگا رنگی، بوقلمونی، تہہ داری اور طرحداری سے واقف ہے یا نہیں۔ یہی اس کی پہچان ہے۔ نقاد کا کام اسی معنویت کو پرکھنا ہے۔

ہماری کلاسیکی تنقید میں لفظ کے استعمال پر زور صحیح تھا۔ خرابی یہ تھی کہ لفظ کے سلسلے میں اس کا نظریہ جامع نہ تھا مگر نظیر جیسے شاعروں نے شایستگی کے بجائے شگفتگی پر زور دیا اور اس طرح اس تہذیبی تصور کا رشتہ دھرتی سے جوڑ کر احسان کیا۔ شایستگی کی کمی کی قیمت انھوں نے ادا کی، اس لیے ان کا شمار بڑے شعرا میں تو ہوگا، مگر میر و سودا کی بڑائی تک وہ نہیں پہنچ سکے اور نہ میر، غالب اور اقبال کی بڑائی تک۔ یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ بڑائی کئی قسم کی ہوتی ہے جس طرح عمدگی کئی قسم کی ہوتی ہے۔ نظریوں میں اسیر نقاد ان عمدگیوں EXCELLENCE یا عظمتوں سے انکار کر دیتے ہیں۔ ایک زمانے میں مغرب میں سینٹ میری جیسے ادبی مورخ درجہ بندی اس طرح کرتے تھے کہ شیکسپیر سب سے بڑا ہے اور اس کے بعد ملٹن۔ اب ادبی تنقید اس قسم کی درجہ بندی RANKING سے بہت آگے نکل گئی ہے۔ ایسے شعرا بھی ہیں جیسے غالب، جو زندگی کی کثرت کے تماشائی ہیں۔ ان کے یہاں ایک نظریۂ زندگی نہیں ہے۔ زندگی اپنے سارے نشیب و فراز، وسعت اور گیرائی کے ساتھ ملتی ہے اور ایسے شعرا بھی جیسے اقبال جن کا ایک نظریۂ ادب ہے۔ جو زندگی کی کثرت میں ایک وحدت دیکھتے ہیں۔ ان میں کون بڑا ہے کون چھوٹا، یہ بحث غلط ہے۔ دونوں کی بڑائی اپنی جگہ مسلم ہے جس طرح شیکسپیر کی بڑائی کے ساتھ دانتے کی بڑائی بھی مسلم ہے۔

اس لیے نقاد کو "چاہیے" کے پیچھے نہیں دوڑنا چاہیے "ہے" کو دیکھنا چاہیے۔ ہاں اس کا "چاہیے" کا ایک تصور ضرور ہونا چاہیے جس کی مدد سے وہ "ہے" کو پہچانے گا۔

سماجی تنقید یا مارکسی تنقید ہو یا ترقی پسند تنقید، یا پھر نفسیاتی اور اسطوری تنقید ہو یا متنی

تنقید ان میں سے کوئی تنقید خود مکتفی نہیں ہے۔ ادب سماج سے متاثر ضرور ہوتا ہے مگر سماج کو متاثر بھی کرتا ہے۔ ہر ادب پارہ ایک فرد کا کارنامہ ہے۔ اور ہر بالغ نظر اور بیدار مغز اور باشعور ادیب اپنے زمانے کی پیداوار ہوتے ہوئے صرف اپنے زمانے کا نہیں ہوتا۔ وہ ماضی کا امین حال کا نقش گر اور مستقبل کا نقیب بھی ہوتا ہے۔ سماجی تنقید زور دیتی ہے سماج کی تصویر پر، اشتراکی حقیقت نگاری پر، طبقاتی کشمکش پر۔ اسے ادیب کی حسن کاری سے نہیں، اس کے جادو سے نہیں۔ اس کی بصیرت سے نہیں، اس کے وژن سے نہیں اس کے سماجی چوکھٹے سے سروکار ہوتا ہے۔ وہ سرمایہ دار طبقے سے ہمدردی رکھتا ہے یا محنت کش طبقے سے۔ وہ انقلاب کی طرف مایل کرتا ہے یا نہیں۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے علمبردار نقادوں میں لینن کی اہمیت گورکی سے زیادہ ہے۔ مارکسی تنقید میں جمالیات پر سب سے زیادہ توجہ ہنگری کے لوکاچ نے کی ہے مگر سوویت یونین میں وہ REVISIONIST کہا جاتا ہے۔ ادبی تنقید کسی فکری دبستان سے ضرور متاثر ہوگی اس لیے تاریخی مادیت کے فلسفے کی اہمیت تہذیب اور سماج میں تبدیلیوں کو سمجھنے کے لیے رہے گی اور اس کی وساطت سے ادب میں بھی مگر ادبیت کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے یہ تنقیدی دبستاں بہت معاون نہیں ہو سکتا۔ اس کام میں ہیئت پر توجہ کرنے سے مدد مل سکتی ہے مگر ہیئت پرستی سے نہیں۔ جمالیات سے مدد مل سکتی ہے مگر جمال پرستی یا فن برائے فن سے نہیں۔ اور اسطور سازی سے بھی صرف ایک حد تک۔ ہاں زیادہ مدد زبان کے علم۔ ادبی اسالیب پر نظر اور ادبی طریقۂ کار کے عرفان سے ملے گی۔ زبان کے علم کے لیے تہذیب کے جامع تصور کی ضرورت ہوگی۔ پھر اس زبان کے خطے، اس کی فضا اور دوسری زبانوں سے اس کے رشتے کو سمجھنا ہوگا۔ یعنی تاریخ اور لسانیات کو مگر تاریخ اور لسانیات کی خاطر نہیں۔ ادب کے جادو، اس کے گنجینۂ معنی کے طلسم کی خاطر اس کے حسن کاری کے آداب کی خاطر، اس کے ہمیں یہی زندگی کی کاروباری مصروفیات سے بلند کر کے زندگی کی بلندی، اور تہ داری اور انسانیت کی حیوان سے مسلسل جنگ کے شعور کی خاطر۔ سستی سیاست کی وقتی مصلحتوں سے آزاد کر کے حقیقی سیاست یعنی زندگی کے آداب کو سمجھنے کی خاطر۔ اس طرح فن برائے فن اور جمال پرستی کی انتہا پسندی سے دامن بچا کر حسن اور حسن کاری کے بدلتے ہوئے سانچوں کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ ہم فلسفے میں یہ یا وہ کی منزل سے بہت آگے نکل گئے ہیں ادب میں بھی سیاہ اور سفید کے خانے نہیں ہوتے، ادب اور غیر ادب کے خانے ہوتے ہیں۔ ادب میں اوامر و نواہی کے قانون مذہبی قوانین کی طرح نہیں

ہوتے۔ ادب میں کسی بھولی ہوئی روایت سے بھی کام لیا جا سکتا ہے اور مانوس روش کے حسن کے بجائے تازہ کاری کے حسن کے ذریعے سے جاندار، اور محسوس خیال سے مملو تصویریں پیش کی جا سکتی ہیں۔

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ مرکزی نقطے اور دائرے میں فرق کرنا چاہیے۔ تنقید کا کام ایک عرصے تک نئے نئے دائرے بنانے کا رہا ہے صرف اردو زبان میں نہیں ہر زبان میں اسے مرکزی نقطے پر زور دینا ہے۔ ہاں دائرے کا ایک شعور بھی رکھنا ہے۔ اردو تنقید بڑی حد تک عمومیت [illegible] کا شکار رہی ہے۔ کلیم الدین کے نوآبادیاتی طرزِ فکر سے میں اتفاق نہیں کرتا۔ لیکن ان کی [illegible] کی اہمیت کو تسلیم کرتا ہوں یعنی عملی تنقید کو۔ یہ عملی تنقید مغرب میں ادب کے معیاروں کے مطابق ہمارے ادب کو پرکھنے کی کوشش نہ کرے گی، بلکہ [illegible] یا علاقائی پاسداری یا شخصی وفاداری سے بلند ہو کر ادبی معیاروں پر اصرار کرے گی۔ زبان و بیان کے سلیقے اور لفظ کے استعمال پر توجہ کرے گی۔ فارم کی ضروریات پر نظر رکھے گی مگر فارم کے تصور میں لچک برتے گی۔ یہ شاعری کے پیمانوں سے نثر کو ناپنے کی کوشش نہ کرے گی، نثر کے پیمانوں کو نئے اور برتے گی۔ مگر نثر کی تنقید ابھی کمزور ہے۔ فکشن یعنی ناول اور افسانے کی تنقید بھی [illegible] ہے ہماری ادبی تنقید شاعری پر زیادہ توجہ کرتی ہے اور ابھی تک [illegible] تنظیم، تعمیر اور ترتیب پر دھیان نہیں دے سکی۔ سچی بات یہ ہے کہ آج بھی ہم ادب کی قدر [illegible] مگر اس کو دیکھنے اور پرکھنے کے لیے جو عینکیں استعمال کرتے ہیں وہ ادب کی نہیں اور [illegible] کی ہیں۔ ہم نے وکیل تو بہت پیدا کیے ہیں مگر پارکھ کم۔ مبلغ بہت اور مبصر [illegible] بت پرست یا بت شکن نہیں ہوتا۔ ہاں بت پرستی کی لے بڑھ جائے تو اسے بت شکنی بھی [illegible] تنقید گلستاں میں کانٹوں کی تلاش نہیں، نہ صرف پھولوں کے رنگ و بو پر وجد کرنا ہے، [illegible] ہے وہ پھولوں کے ساتھ کانٹوں کا بھی احساس رکھتا ہے۔ اسے ذوقِ نظر اور ذوقِ [illegible] کام کرتا ہے۔ اسے فن کار سے نہیں فن سے وفاداری برتنا ہے۔ وہ فن کے بعض آداب کو ترجیح دے سکتا ہے مگر اس کی نظر پرانے اور نئے سبھی ادب پر ہونی چاہیے۔ یہ کام مشکل ہے مگر کرنے

کا ہے۔ ابھی ناخن پہ گرہ نیم باز کا قرض ہے۔

اس مختصر مضمون میں مثالوں کی کمی ہے۔ یہاں صرف اشارے ہیں۔ اکبر نے فرمایا ہے۔

تفصیل نہ پوچھ، ہیں اشارے کافی
یونہی یہ کہانیاں کہی جاتی ہیں

اب تنقید کی زبان کے متعلق ایک بات کہنا میں ضروری سمجھتا ہوں۔ یہ پُرمغز، مدلل اور مرتب ہونی چاہیے مگر اس کے ساتھ شگفتہ بھی۔ تنقید بہرحال کسی علم کا ہدایت نامہ نہیں ہے۔ یہ ادب کی ایک شاخ ہے اور اس کے لیے بات کو واضح کرنے کے علاوہ دل میں اُتارنے کی صلاحیت بھی ضروری ہے شاعرانہ نثر اور شگفتہ نثر میں فرق ہے۔ ایلیٹ کی تنقید پڑھیے تو میری بات کی اہمیت واضح ہو جائے گی۔

ڈاکٹر جانسن کے متعلق کہا گیا ہے کہ وہ فن کے ایک اسلوب یعنی کلاسیکی اسلوب کا بڑا اچھا نقاد ہے۔ ایسے نقادوں کی بھی ضرورت رہے گی مگر آج کے نقاد کو روایت کے عرفان کے ساتھ تجربوں سے ہمدردی بھی ہونی چاہیے۔ ہمارے بعض نقاد ہر تجربے کو خلاصۂ کائنات سمجھ لیتے ہیں وہ اپنے دور کے ادب کے دائرے سے نکلتے ہی نہیں۔ شاید اقبال کا یہ شعر ان کو سُنایا جا سکتا ہے۔

خودی میں ڈوبتے ہیں، پھر اُبھر بھی آتے ہیں
مگر یہ حوصلۂ مردِ ہیچ کارہ نہیں

ادبی تنقید کا کام فن کار کے ساتھ ذہنی سفر سے شروع ہوتا ہے مگر معیاروں کے تعین اور قدروں کی تلاش میں، اسے فن کار سے آگے بھی جانا ہوتا ہے اور آگے کے معنی اپنی پسند کے نہیں بلکہ اپنی ساری روایت اور تجربوں کی ساری کائنات کے عرفان کے ہیں۔ ادبی نقاد کے لیے علوم کی آگہی ضروری ہے مگر اس سے وہ کام ادبی بصیرت عام کرنے کا لیتا ہے۔ ہماری مشکل یہ ہے کہ ہم نام حسن کا لیتے ہیں مگر بات زیادہ تر زیورات کی کرتے ہیں۔

ادب میں قدروں کا مسئلہ

اقبال نے ایک دفعہ کہا تھا کہ "جب شاعر کی آنکھیں کھلی ہوتی ہیں تو سماج کی آنکھیں بند ہوتی ہیں اور جب شاعر کی آنکھیں بند ہو جاتی ہیں تو سماج کی آنکھیں کھلتی ہیں۔" میں یہ قول ایک کلیے کی طرح نہیں دہرا رہا ہوں، بلکہ صرف اس بات پر زور دینا ہے کہ شاعر یا ادیب جن قدروں کی علمبرداری کرتا ہے وہ ضروری نہیں کہ رائج قدریں ہوں۔ ان قدروں کا اعتراف اس کے بعد کے زمانے میں بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر یا ادیب کسی ایسی قدر پر زور دے جسے آج ترقی کے دور میں دقیانوسی کہنے میں فخر محسوس کیا جا رہا ہے۔ اقبال ہی کی ایک نظم سے اس کی مثال دینا چاہتا ہوں۔ وہ اپنی نظم 'عصرِ حاضر کا انسان' میں کہتے ہیں:۔

عشق ناپید و خرد می گزدش صورتِ مار
عقل کو تابعِ فرمانِ نظر کر نہ سکا
ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا
اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا
اپنی حکمت کے خم و پیچ میں الجھا ایسا
آج تک فیصلۂ نفع و ضرر کر نہ سکا
جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا
زندگی کی شبِ تاریک سحر کر نہ سکا

آج سے ترپن سال پہلے جب یہ نظم شائع ہوئی تھی تو تہذیب کے فرزند، سائنس اور ٹیکنولوجی کے مرید، مادی خوشحالی کے علمبردار، اور عقلیت کے پرستار، اس نظم کو رجعت پرستی کا صحیفہ کہتے تھے۔ مگر

اب گنگا میں بہت پانی بہہ گیا ہے۔ ترقی کے جنون، سائنس اور ٹیکنالوجی کی منطق، مشین کی حکمرانی، شہروں کی بڑھتی ہوئی آبادی، قدرتی وسائل کے بے دریغ استعمال، جدید آلات ہلاکت، حکومتوں کے بڑھتے ہوئے اختیارات، نے ایسی صورت حال پیدا کر دی ہے کہ ہارورڈ کے کچھ پروفیسر تو اس صدی کے آخر تک انسان کے خاتمے کی پیشین گوئی کرنے لگے ہیں اور گو کچھ ماہرین اس رائے کو ضرورت سے زیادہ قنوطی قرار دیتے ہیں مگر رابرٹ ہائیل برونیر ROBERT HEIL BRONIER نے جنوری ۱۹۷۴ء کے نیویارک ریویو آف بکس میں انسان کے مستقبل پر اظہار خیال کرتے ہوئے جو کہا اسے کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ وہ کہتا ہے ـــــ "انسان کے لیے آنے والا زمانہ تکلیف دہ، مشکل بلکہ غالباً مایوس کن ہے اور اس کے مستقبل کے لیے جو اُمید ظاہر کی جا سکتی ہے وہ بہت زیادہ نہیں ہے ـــــ"

" .THE OUT LOOK FOR MAN, IS PAINFUL, DIFFI[illegible]IT, [illegible] ALS DESPARATE, AND THE HOPE THAT CAN BE HELD OUT FOR HIS FU-TURE SEEMS VERY SLIM INDEED"

اب اقبال کے ان دو اشعار پر غور کیجیے:۔

ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احساس مروّت کو کچل دیتے ہیں آلات

حسن بے پروا کو اپنی بے حجابی کے لیے!
ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھے کہ بن

دیکھیے نویں صدی کا ایک چینی شاعر پو۔چو۔ای PO-CHU-I کہتا ہے "اس میں کوئی حرج نہیں کہ میرا گھر چھوٹا ہے۔ آدمی ایک سے زیادہ کمرے میں تو نہیں سو سکتا ـــــ
اس میں کوئی حرج نہیں کہ میرے پاس بہت سے گھوڑے نہیں ہیں۔ کوئی ایک ساتھ دو گھوڑوں پر تو سواری تو نہیں کر سکتا ـــــ"

مشہور شاعر ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس سے جنگ پر ایک نظم لکھنے کے لیے کہا گیا، اس نے جو نظم لکھی اور میں نے اس کا جو ترجمہ کیا ہے وہ آپ کی خدمت میں پیش کرتا ہوں:۔

ON BEING ASKED FOR [illegible]

"I THINK IT BETTER THAT IN TIMES LIKE THESE/A PO-ET'S MOUTH BE SILENT/FOR IN TRUTH/WE HAVE NO GIFT TO SET A

STATESMAN RIGHT/HE HAS HAD ENOUGH OF MEDDLING/WHO CAN PLEASE A YOUNG GIRL IN THE INDOLENCE OF HER YOUTH/OR AN OLD MAN UPON A WINTER'S NIGHT"

اس زمانے میں یہ شاعر کے لیے بہتر ہے
کہ وہ خاموش رہے، کچھ نہ کہے
ان سیاست کے اماموں کو رہ راست پہ لانے کے لیے
اس کے اندر نہیں شلق کوئی
اس کو فرصت ہی کہاں ملتی ہے
جو کسی شوخ حسینہ کی جوانی کی ترنگوں کا نشہ
اور بڑھا سکتا ہے، اس کو تلوار بنا سکتا ہے
یا کسی بوڑھے کی جاڑے کی کٹھن راتوں میں
کوئی کھوئی ہوئی جنت، کوئی بے باک قدم یاد دلا کر
اس کی تنہائی مٹا سکتا ہے۔
اس کو فرصت ہی کہاں ملتی ہے؟
حالی نے مسدس میں یہ بشارت دی تھی

گنہگار سب چھوٹ جائیں گے سارے
جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے

حالی ہمارے بہت بڑے شاعر اور نقاد ہیں مگر ان کا سچائی کا تصور بڑی حد تک وقتی ضرورت کے تحت تھا۔ اختر رائے پوری نے ادب اور زندگی میں کہا تھا کہ "اقبال اور ٹیگور کی شاعری بیماروں کی طرح زندگی سے گریز کرتی ہے۔" اور اکبر کے متعلق ان کا ارشاد تھا کہ "اکبر کی شاعری طنزیہ تنگ بندی کے پردے میں کفر کے فتوے صادر کرتی ہے۔" ایسی بے شمار مثالیں دی جا سکتی ہیں، مگر ان سے یہ بات تو ضرور واضح ہوگئی ہوگی کہ ادبی قدروں کو سکہ رائج الوقت کے معیار سے پرکھنے کی وجہ سے کچھ لوگ کیا کیا غلطیاں کرتے ہیں۔

ادب میں قدروں کے مسئلے کو سمجھنے کے لیے سب سے پہلے ہمیں ادب کے حقیقی اور مخصوص تصور کو ذہن میں رکھنا ہوگا۔ ادب زبان کے تخیلی اور تخلیقی استعمال کا نام ہے۔ ادب میں زبان کا کام معلومات عطا کرنا نہیں تاثرات دینا ہے۔ اس زبان کی بنیاد تو عام زبان پر ہوتی ہے مگر اس میں لفظ

گنجینۂ معنی کا طلسم ہوتا ہے۔ اس مخصوص زبان کے استعمال کی وجہ سے لفظ کائنات بن جاتا ہے۔ اور کائنات لفظ میں سمٹ آتی ہے۔ ادب اس وقت وجود میں آتا ہے۔ جب موضوع اور ہیئت، مواد اور فارم شیر و شکر ہو کر ایک وحدت بن جائیں کوئی موضوع خواہ کتنا ہی اہم کیوں نہ ہو، ادب کی عظمت میں اضافہ نہیں کرتا۔ ادیب کا تخیل مانوس جلوؤں میں نئی کرن اور نئے چہروں میں جانے پہچانے نقوش تلاش کر لیتا ہے۔ ادب براہ راست افکار پر اپنی بنیاد نہیں رکھتا۔ وہ ان افکار پر اپنا رنگ محل بناتا ہے جو واردات بن جائیں۔ خیال کے بجائے محسوس خیالی کی اہمیت ہے۔ کانٹ نے اپنی کتاب - CRITIQUE OF JUDGMENT WIT[illegible] T میں آرٹ کی لامقصد مقصدیت پر زور دیا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ آرٹ کا مقصد تو ہے مگر یہ مقصد کسی عمل کی طرف نہیں لے جاتا۔ آرٹ اور پروپیگنڈہ میں یہی فرق ہے۔ آرٹ اور ادب، کسی فلسفے، کسی سیاسی نظریے، کسی اخلاقی نتیجے، کسی مذہبی تصور سے فائدہ اٹھا سکتا ہے۔ مگر وہ ان کی پٹری پر چلنا پسند نہیں کرتا۔ ان سے توانائی اور تب و تاب لیتا ہے، مگر اپنے تخیل کی طلسمی چاندنی میں انہیں ایک نیا رنگ و آہنگ عطا کر دیتا ہے۔ اسی بات سے یہ بات نکلتی ہے کہ ادب علوم سے کمتر ہے نہ افضل، ان سے مختلف ہے۔ علوم اپنے منطقی استدلال، مشاہدے، تجربے اور معروضیت کے وسیلے سے ہمارے علم میں اضافہ کرتے ہیں۔ ادب اپنے تخیل، احساس، ذاتی تجربے، ذاتی نظر اور اپنے جام جہاں نما کے ذریعے ہمیں اپنی ذات سے بلند ہو کر دوسرے انسانوں، انسان اور فطرت کے گوناگوں رشتوں، اس کے درد و داغ اور سوز و ساز، اس کے خوابوں اور ان کی شکست سے ہمیں آشنا کرتا ہے۔ وہ ماضی کے دھندلکے کو منور کرتا ہے اور حال کی بھول بھلیاں میں ماضی کے پیچ و خم دیکھتا ہے۔ وہ جادو کے دور کے آدمی سے لے کر مشین کے عہد کے انسان تک کا رزمیہ اور المیہ لکھتا ہے۔ وہ تقدیر امم کے راز بھی فاش کرتا ہے اور خدائی کے راز بھی۔ وہ انسان میں آدمی اور آدمی میں انسان دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ وہ فکر کو فن اور فن کو حسن بناتا ہے۔ وہ اپنے خوابوں اور تجربات کے ذریعے حقائق کی توسیع کرتا ہے۔ وہ ہمیں ان حقائق سے آنکھیں چار کرنے کی جرأت عطا کرتا ہے جن سے ہم کسی خوف یا کسی پابندی یا کسی تنگ نظری کی وجہ سے چشم پوشی کرتے رہے ہیں۔ ادب کی ایک اور دلچسپ خصوصیت یہ ہے کہ اس میں اس طرح ترقی نہیں ہوتی جس طرح مثلاً سائنس میں ہوتی ہے۔ سائنس کا اگلا قدم پچھلے قدم کو باطل کر دیتا ہے۔ آئین سٹائین نے نیوٹن کو اور جدید طبعیات نے قدیم طبعیات کو پیچھے چھوڑ دیا۔ اقتصادیات میں بھی ترقی ہوتی ہے مگر جس طرح افلاطون اور ارسطو، کانٹ اور ہیگل کے باوجود اسی طرح سر بلند ہیں اسی طرح ہومر اور کالیداس، دانتے اور گوئٹے اور اقبال اور ٹیگور ہر ایک کی

انگ عظمت ہے جو کسی دوسری عظمت کے سامنے سرنگوں نہیں ہے یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ ادب میں بھی تعداد اور اصناف کے لحاظ سے اضافہ ہوتا ہے مگر اس اضافے کے باوجود ترقی یا برتری کا سوال نہیں ہے۔

میں نے کہا تھا کہ ادب اس وقت وجود میں آتا ہے جب موضوع اور ہیئت، مواد اور فارم شیر و شکر ہو کر ایک وحدت بن جائیں۔ اس وحدت کے بغیر ادب کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ میں جانتا ہوں کہ کچھ لوگ ادب میں موضوع کو یا مواد کو یا معنی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ کچھ لوگ ہیئت کو یا فارم کو یا الفاظ کو ——— میرے نزدیک یہ انتہا پسندی ہے براہ راست مواد کی اہمیت نہیں مواد کے فارم بن جانے کی اہمیت ہے۔ فارم نام ہی مواد کے حسن کے سانچے میں ڈھل جانے کا ہے۔ اس لیے فارم مواد کے پگھل کر ربط اور پیچیدگی کے ذریعے سے ایک جادوئی قالب، ایک سمفنی بن جانے کا عمل ہے۔ اس ربط اور پیچیدگی کو ہی وارن اور ویلک نے ادب کی بنیادی قدر کہا ہے۔ انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ چوں کہ فلسفے میں بھی ربط اور پیچیدگی ہوتی ہے اس لیے فلسفے سے ادب میں گہرائی پیدا ہو سکتی ہے مگر یہ لازمی نہیں ہے۔ کیوں کہ ادب جذبے سے زیادہ اور خیالات سے کم سروکار رکھتا ہے مگر لائنل ٹرلنگ اپنی کتاب "لبرل تخیل" [illegible] میں اس بات پر زور دیتا ہے کہ افکار کی بھی ادب میں اہمیت مسلّم ہے کیوں کہ فنکاری اور ادب میں بہر حال ایک شعوری عمل ہوتا ہے۔ وارن اور ویلک نے اس سلسلے میں گوئٹے اور ٹامس مان کی مثال دی ہے۔ گوئٹے کے فاوسٹ کی پہلی کتاب اور ٹامس مان کے ناول جادوئی پہاڑ [illegible] کا پہلا حصہ ادب کے بلند ترین معیار پر پورا اترتا ہے مگر فاوسٹ کی دوسری جلد اور ٹامس مان کے ناول کا نصف آخر غیر منہضم فلسفے کی وجہ سے اعلیٰ درجے کا ادب نہیں بن پایا۔ کروچے تو یہاں تک کہتا ہے کہ دانتے کی طربیہ خداوندی، چند اعلیٰ ترین نظموں کا ایک مجموعہ ہے جس میں بیچ بیچ میں طویل مذہبی مباحث آ گئے ہیں۔ کہنا یہ ہے کہ جمالیات کا ایک اسکول، ادب کی صرف جمالیاتی قدر کا قائل ہے مگر ایسے بھی بہت سے عالم ہیں جو ادب کے اس "خالص" تصور کو تسلیم نہیں کرتے اور جو فارم کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے اس میں جذب افکار کو بھی مناسب اہمیت دیتے ہیں۔ میرے نزدیک فن میں اولین شرط تو یہی جمالیاتی قدر ہے۔ مگر اس کے علاوہ بعض افکار، مثلاً اخلاقی یا سماجی افکار کی اہمیت بھی مسلّم ہے۔ میں یہ تو نہیں مانتا کہ ادب کسی فلسفے، سیاسی نظریے یا نظام اخلاق کا پابند ہے۔ مگر وہ فلسفیانہ یا سماجی یا اخلاقی افکار کو اپنے طور پر جذب کر کے، اپنی نظر میں گہرائی ضرور پیدا کر لیتا ہے۔ یہ رشتہ

حاکم اور محکوم کا نہیں بلکہ ایک آزاد رشتہ ہے۔ ادیب کسی سماج کی پیداوار ہے۔ مگر ادب ایک فرد کا
کارنامہ ہے۔ ادیب کو کچھ افکار و خیالات اور ایک اجتماعی لاشعور، ایک زبان اور ایک ادبی روایت ورثے
میں ملتی ہے۔ یعنی وہ کچھ قدروں کے نظام میں اس طرح تیرتا ہے جس طرح مچھلی دریا میں تیرتی ہے۔ پھر
اس کی مخصوص نظر اور منفرد بصیرت اسے کچھ خاص احساسات و تجربات دیتی ہے جن کی وجہ سے وہ کسی فکر کو
رد کرتا ہے اور کسی کو قبول۔ ہربرٹ ریڈ نے جدید ادیب یا شاعر کی تقدیر اس طرح بیان کی ہے کہ شروع میں
زندگی ایک نقطہ تھی اور اس نقطے میں شاعر بھی شریک تھا۔ پھر اس نقطے کے گرد دائرہ بنا اور شاعر یا ادیب
اس دائرے میں مرکزی نقطے کی حیثیت سے رہا۔ بعد میں وہ مرکز سے ہٹ گیا۔ مگر رہا دائرے کے اندر
جدید شاعر اب اس دائرے کو توڑ کر باہر نکل گیا ہے۔ کچھ لوگ اس کے یہ معنی لیتے ہیں کہ ادیب سماج سے
کٹ گیا ہے اور اس بات پر بہت سے سماج کے ٹھیکے دار اس پر تبرا بھی کرنے لگے ہیں۔ مگر میری
گزارش یہ ہے کہ ادیب سماج سے نہیں کٹا وہ سماج سے کٹ بھی نہیں سکتا۔ ہاں اس نے سماج کے
مروجہ اور مقررہ دائرے کے بجائے، ایک دوسرا دائرہ بنا لیا ہے۔ مثلاً قوم پرستی یقیناً قبیلہ پرستی سے بہتر
ہے مگر شروع سے ادیب انسانی برادری کی وحدت اور مساوات پر زور دیتا ہے۔ اگر وہ جارحانہ
قوم پرستی کی مخالفت کرے اور بین الاقوامیت یا انسان دوستی کی حمایت تو در اصل یہ ایک چھوٹی وفاداری
کے بجائے بڑی وفاداری کی حمایت ہے اور چھوٹی وفاداری کے مبلغ اسے وطن دشمن بھی کہہ سکتے ہیں۔
اسی طرح ایک قدر گروہ سے مطابقت کی بھی ہے جس کے مقابلے میں انفرادیت کے بھی تقاضے ہیں۔
کرٹ بایر اور نکولس ریشر KURT BAIER AND NICHOLAS RASCHER نے اپنی کتاب مستقبل
کی قدریں VALUES OF THE FUTURE میں دو قسم کی قدروں کی ایک فہرست دی ہے۔ ایک کو
UPGRADING وہ اوپر لے جانے والی۔ اور دوسری کو DOWNGRADING نیچے لے جانے والی
قدریں کہتا ہے۔ اوپر لے جانے والی قدروں میں انسانی برادری کی طرف مائل VALUES
ORIENTED یعنی انسان دوستی اور بین الاقوامیت، ذہنی خوبیاں، معقولیت اور عقلیت، مدنی
خوبیاں، گروہ سے مطابقت، سماجی فلاح، سماج کے سامنے جواب دہی، تنظیم، پبلک سروس اور
جمالیاتی قدریں ہیں۔ نیچے لے جانے والی قدریں، قوم کی طرف مائل ہیں جس میں حب وطن اور مقامیت
CHAUVINISM شامل ہیں۔ مگر گھریلو خوبیاں، ذمے داری، اور جواب دہی، آزادی (اپنے تمام
مفاہیم میں)، ذات کی ترقی، اقتصادی تحفظ، ملکیت کے حقوق، اور انفرادی آزادی عموماً ترقی پسند کا
اور رجائیت یعنی انسان کی اپنے مسائل کو حل کرنے کی صلاحیت، آتی ہیں۔ فی الحال اس نکتے کو نظر انداز

کر دیجیے کہ اوپر اور نیچے میں بھی ایک قدر شناسی ہے۔ بہر حال یہ بات صاف ہے کہ اگر ادب کی مخصوص بصیرت اور ادیب کی مخصوص نظر اور اس کی اپنے تخیل کی مدد سے زندگی کے تجربات کی معنی خیزی اور تہ داری کو جمالیاتی روپ دینے میں کلام نہیں تو اسے یہ حق ہونا چاہیے کہ وہ بعض مروجہ سماجی اور اخلاقی یا سیاسی قدروں کی نفی اس لیے کرے کہ اسے رومی کی طرح بنائے کہنہ کو آباد کرنے کے لیے دیوار کو پہلے مسمار کرنا پڑتا ہے۔ اس کے کفر میں کوئی اور ایمان، اس کے انکار میں کوئی اور اقرار، اس کی تخریب میں کوئی اور تعمیر اس کے مزاج میں کوئی اور تنظیمی شعور ضرور ہوتا ہے۔ اس کا مسالا اس کے الفاظ ہیں اور جب وہ ایسے الفاظ کو جنھیں خطیبوں، پیشہ ور رہنماؤں، سیاسی مداریوں، اور دفتر شاہی، نے کثرت استعمال سے بے روح بنا دیا ہے، ترک کر کے ارسطو کی ہدایت کے مطابق کبھی اجنبی، کبھی توسیع یافتہ، کبھی پرانے مگر بھولے ہوئے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ تو گویا وہ زبان کو ایک حیات آفریں غسل دیتا ہے اور ذہن کو خیالات کی نت نئی کرن ــــــ اس لیے فکر و فن میں آزادی، میرے نزدیک سب سے بڑی قدر ہے۔ یہ آزادی مکمل آزادی نہیں ہے۔ بلکہ رائج، مقبول، وقتی اور محدود وفاداریوں سے آزادی ہے تاکہ فن کار اور ادیب زندگی کے تجربات کو نئے معنی اور مفاہیم دے سکے یا نئے حقائق کو ازلی اور ابدی صداقتوں سے مربوط کر سکے۔

فن اور فن کار کی یہ آزادی محض انفرادیت کا رجز نہیں ہے۔ اس کے پیچھے زندگی اور فن سے گہری عقیدت اور محبت چھپی ہوئی ہے۔ آندرے مالرو نے جب کہا تھا کہ آرٹ اپنی تقدیر کے مقابلے میں ہماری بنیادی مدافعتوں میں سے ایک مدافعت ہے تو اس کا یہی مطلب تھا اور یہی وجہ ہے کہ صنعتی دور کے فروغ کے زمانے سے بڑا ادب زیادہ تر احتجاجی رہا ہے۔ یورپ میں صنعتی انقلاب کے اثرات جب ظاہر ہونے لگے تو رومانیت کا دور آیا جس نے فرد کو محض عقل کا پتلا اور مشین کا محکوم ماننے سے انکار کر دیا اور عقل پرستی اور فطرت کی تسخیر کے مقابلے میں تخیل کی تازہ کاری اور سادہ کاری اور فطرت اور انسان کے ایک ناقابل شکست رشتے پر زور دیا۔ انیسویں صدی کے ادب میں حقیقت پسندی REALISM کے ساتھ ساتھ رومانیت یا تخیل کی پرستش کو بھی فروغ ہوا۔ جس نے آگے چل کر اشاریت پرستی یا علامت پرستی کے امکانات بھی روشن کیے۔ سرمایہ دار سماج نے ادب پر زیادہ پابندی عاید کرنا ضروری نہ سمجھا کیوں کہ اسے اطمینان تھا کہ عوامی وسائل MASS MEDIA اور تجارتی ادارے، ادیب کے طوطی کو نقار خانے کے شور میں گم کر سکتے ہیں۔ سوشلسٹ سماج میں لفظ کی طاقت کو شروع سے پہچان لیا گیا تھا۔ اس لیے اس پر پابندی لگانے اور اسے اپنے فوری سیاسی مقاصد کے لیے استعمال کرنے

کو ضروری قرار دیا گیا۔ دونوں نظاموں میں اعلا ترین قدر حکومتوں کا مفاد ہے، جس کے معنی سرمایہ دارانہ سماج میں صنعتوں کے مالک اور برسرِاقتدار عناصر کے ہیں اور سوشلسٹ سماج میں سیاسی پارٹی کے اعلیٰ ترین کارکن جنھیں جلاس DIGITAS. ایک نیا طبقہ کہتا ہے۔ یہ حکومتیں ایک ایسی نوکرشاہی کو جنم دیتی ہیں جس میں فرد، اس کی امنگوں اور آرزوؤں کی کوئی قیمت نہیں۔ اسے تو مشین کا ایک پُرزہ بن کر ہی رہنا ہے۔ شاد عظیم آبادی کا ایک شعر ہے ــــــ

تمناؤں میں الجھایا گیا ہوں
کھلونے دے کے بہلایا گیا ہوں

چنانچہ دونوں سماجوں میں فرد کو کچھ کھلونے دیے گئے ہیں۔ ترقی کا کھلونا، مادی خوش حالی کا زینہ، جس کی سیڑھیاں بڑھتی ہی جاتی ہیں، فطرت کائنات اور خلا کی تسخیر ایسے ہی کھلونے ہیں، جن کے لیے سائنس اور ٹیکنالوجی کی ضرورت ہے اور یہ سمجھایا جا رہا ہے کہ اس راستے پر چلنے سے انسان کے سارے دلدر دور ہو جائیں گے، گو ترقی پذیر ملک اب جا کر یہ محسوس کرنے لگے ہیں کہ ترقی یافتہ ملکوں میں اور ان میں اپنے سارے وسائل لگانے کے باوجود خلیج باقی رہے گی اور اس لیے اب درمیانی اور خود کفیل ٹیکنالوجی کی اہمیت کو سمجھنے لگے ہیں۔ اسی طرح صارف سماج CONSUMER SOCIETY کا تصور ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ فرد اپنی ضروریات اور خرچ بڑھائے۔ یہاں یہ بات واضح کر دینا ضروری ہے کہ منصفانہ سماج کے تصور میں جو ہر طرح قابلِ قدر ہے اور صارف سماج کے تصور میں جو اپنی ہوس بڑھاتا رہتا ہے، بہر حال فرق ہے، پھر ترقی کا وہ تصور ہے جو انیسویں صدی کے نیم سائنسی اور نیم سرمایہ دارانہ ذہن کی پیداوار ہے اور جسے سوشلسٹ سماجوں نے بھی اپنا لیا ہے۔ زیادہ سے زیادہ کام مشین سے لینے کی وجہ سے اس نے تفریح اور پھر بوریت کا مسئلہ پیدا کیا ہے۔ اس نے تیز رفتاری کا جنون پیدا کیا جس کی وجہ سے آدمی نہ فطرت کے مناظر سے لطف اٹھانے کا اہل رہا نہ ٹھہر کر اپنے کو دیکھنے کا نہ سکون سے غور کرنے کا۔ اس نے فضا کو اتنا گرد آلود بنا دیا کہ چاند اور ستارے نظر نہ آ سکیں۔ ترقی کی اس دوڑ کے متعلق جگر کے دو شعر دیکھیے:

زمانہ گرمِ رفتارِ ترقی ہوتا جاتا ہے ــــ
مگر اک چشمِ شاعر ہے کہ پُر نم ہوتی جاتی ہے

جہلِ خرد نے دن یہ دکھائے ــــــ
گھٹ گئے انساں، بڑھ گئے سائے ــــــ

یہ نہ سمجھیے کہ یہ کھٹے انگوروں والی بات ہے۔ یورپ اور امریکہ کے دانشوروں کے یہاں بھی یک رخے
آدمی، ONE DIMENSIONAL MAN، ترقی کے جنون، سائینس اور ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ مسائل، زندگی
کی میکانیکیت کے خلاف ایک لہر دوڑی ہے۔ نوجوانوں کی ۱۹۶۸ء کی بغاوت اس کا ایک مظہر تھی
اب ارباب نظر یہ محسوس کرنے لگے ہیں کہ بڑی چیز کے معنی لازمی طور پر بہتر کے اور چھوٹی چیز کے معنی گئی
گزری کے نہیں ہیں۔ اس طرح ترقی کا خط مستقیم والا تصور بھی اب اتنا مقبول نہیں رہا ہے۔ یونیسکو کی
ایک رپورٹ میں تو ترقی کی رفتار کو خط مستقیم کے بجائے پیرابولا (PARA BOLA) کے مانند قرار دیا
گیا ہے، پھر یہ بھی کہا جاتا ہے کہ آدمی اگر چند چیزوں میں ترقی کرتا ہے تو چند چیزوں میں تنزل
بھی۔ پھر انسان کی فطرت کے متعلق ترقی کے علمبرداروں نے جو فتوے صادر کیے تھے ان کی صحت میں بھی
شبہ کیا جانے لگا ہے اور غالب کے اس مصرعے کے مصداق کہ مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی
کی، یہ کہا جا سکتا ہے کہ انسان اتنا عقلی جانور نہیں جتنا غیر عقلی ہے۔ اس کے اندر جارحانہ جبلتیں، نہ صرف
کام کر رہی ہیں بلکہ ترقی نے ان کی ہلاکت خیزی میں اضافہ کر دیا ہے۔ فرائیڈ اور مارکس دونوں کو بیسویں
صدی کا پیمبر کہا گیا ہے۔ شروع شروع میں مارکسی نقادوں نے فرائیڈ کو گمراہ کن کہہ کر نظر انداز کر دیا
مگر اب مارکوزے اور نارمن براؤن امریکہ میں اور فرانس کے نو مارکسی دونوں کے درمیان پل
بنا رہے ہیں۔

ترقی کی دوڑ نے ایک اور مسئلہ پیدا کیا ہے اور یہ ہے قدرتی وسائل کا وہ بے دریغ استعمال،
جن کی وجہ سے ایک طرف ان کے ذخیروں کے ختم ہو جانے کا اندیشہ قوی ہو گیا ہے، دوسری طرف ان
کی وجہ سے فضا کے توازن میں خلل کا بھی اندیشہ ہے اس لیے اب فطرت کے آداب کو برتنے پر زور
دیا جا رہا ہے۔ غرض مشینی نظام، مادی خوش حالی کے زینے، سائینس اور ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ
مسائل، حکومتوں کا رفتہ رفتہ افراد کے طرز زندگی اور طرز فکر پر بڑھتا ہوا اثر، قدروں کے تصور کو بدل رہا
ہے اور ادب نے اس تبدیلی میں نمایاں رول ادا کیا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ادب کسی انقلاب کا باعث
ہو، نہ ادب کی رکنی ڈال کر تبدیلی کا ٹکٹ مل سکتا ہے، مگر بہر حال ادب ایک ذہنی لہر، ایک احساس
کی رو تو دے سکتا ہے۔ ادب چوں کہ جذبے کی کفایت سکھاتا ہے۔ چوں کہ اس میں ذہن کی تنظیم
کی ایک اہمیت ہے، اس لیے ادب کا یہ اثر ضرور ہوتا ہے کہ وہ پڑھنے والوں کے ذہن کی تنظیم بھی
کرتا ہے اور انھیں معنی خیز اور سطحی حقایق اور تجربات میں فرق کرنا بھی سکھاتا ہے۔ جب ادب
تبلیغ یا تلقین کی طرف زیادہ مائل تھا تو اسے لوگوں کو کسی نہ کسی طرف لے جانے کا بھی شوق تھا مگر

اب اسے چاہیے کے بجائے ہے پر قناعت آگئی ہے۔ اس طرح وہ بقول کامیو تاریخ لکھنے والوں کے مقابلے میں تاریخ کو بھگتنے والوں کے ساتھ ہے، ہیرو کے بجائے اینٹی ہیرو کی طرف دھیان دے رہا ہے۔ خوب و زشت اور سیاہ و سفید والی آئیڈیالوجی کی حد بندی، یہ یا وہ کے تحکم، چوکونی شے کو کسی نہ کسی گول خانے میں جما دینے کی ادعائیت، پرے وار کر کے زندگی کی سادہ سچائیوں، تضادات اور اس کے قول محال کی طرف ہماری توجہ مبذول کرا رہا ہے۔ علم کی شکست رو منطق کے ساتھ عشق کی جست کو منوانا چاہتا ہے کامیو کا اجنبی OUTSIDER اس لیے سنگسار کیا جاتا ہے کہ اسے پھولوں اور عورتوں سے شغف ہے۔ کافکا کا مسٹر کے اپنے کو مجرم نہیں سمجھتا مگر اس کا جیلر یہ کہہ کر اسے خاموش کرنا چاہتا ہے کہ سب مجرم اپنے آپ کو بے قصور سمجھتے ہیں۔ غرض مطابقت یا CONFORMITY کے دور میں خواہ وہ کسی سیاسی نظام سے ہو، خواہ سماجی ڈھانچے سے، خواہ کسی ادارے کی ترجیحات سے، ادب میں ذہنی آزادی، عدم مطابقت، بلکہ احتجاج کی قدر کی اہمیت مسلم ہے۔ کیوں کہ یہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ آج کے باغی ذہن کل کی روشنی کے معمار ثابت ہوئے ہیں اور ہر احتجاج اور عدم مطابقت میں کسی دوسری تنظیم یا تعمیر کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ اس بات کو طریقت کی اصطلاح کی مدد سے بھی سمجھا جا سکتا ہے کیوں کہ ادیب ایک طرح کا صوفی ہوتا ہے۔ ویسے یہ بھی کہا گیا ہے کہ ہر بڑے ادب میں ایک صوفیانہ نظر MYSTIC VISION ہوتی ہے جو ظاہر کے بجائے باطن کو دیکھتی ہے اور جو سر گشتۂ خمار رسوم و قیود نہیں ہوتی۔

فردی آزادی کا مسئلہ یورپ کی نشاۃ ثانیہ کے بعد ابھرا اور جدید مغربی فکر میں اس کی بڑی اہمیت ہے۔ فردی آزادی کا تصور انسان دوستی کے تصور سے ہی پیدا ہوا ہے۔ بعض مغربی مفکرین فردی آزادی اور انفرادیت پرستی میں فرق کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ فردی آزادی کا تصور مطلق نہیں ہے۔ اقبال بھی فردی خودی کی تربیت کے قائل تھے اور ان کے فلسفے میں فرد کا مقام بہت بلند ہے مگر انھوں نے پھر رموز بے خودی کی ضرورت محسوس کی اور فرد اور جماعت کے درمیان ہم آہنگی کو لازمی سمجھا اور جماعت کے لیے کچھ روحانی اور اخلاقی قدروں کو اساس ٹھہرایا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ فردی آزادی کے نصب العین کو انفرادیت پرستی INDIVIDUALISM کی وجہ سے نظر انداز کرنا کسی طرح مناسب نہ ہوگا۔ آخر مارکس بھی تو ایسے سماج کا تصور کرتا ہے جو آزاد افراد پر مشتمل ہو۔ یہ دوسری بات ہے کہ یہ غیر طبقاتی سماج CLASSLESS SOCIETY میں ہی ممکن ہے جس کی منزل موجودہ سوشلسٹ سماجوں کو دیکھتے ہوئے بہت دور معلوم ہوتی ہے۔

یہاں ایلیٹ کے ایک مشہور قول پر نظر ڈالنی ضرور معلوم ہوتی ہے وہ کہتا ہے کہ "ادب

کی عظمت صرف ادبی معیاروں سے نہیں جانچی جا سکتی لیکن ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ اس بات کا فیصلہ کہ یہ ادب ہے یا نہیں، صرف ادبی معیاروں سے ہی ہو سکتا ہے۔" ـــــ ایلیٹ کا مطلب یہ ہے کہ ادب کا تعین صرف ادبی معیاروں سے ہی کیا جا سکتا ہے لیکن ادبی فارم کے لیے جو وحدت، ربط، اور پیچیدگی کی شرطیں ہیں۔ انہی کی بنا پر ادبی اور غیر ادبی کا فیصلہ کیا جانا چاہیے۔ اس وحدت، ربط اور پیچیدگی کے نتیجے میں ایک مسرت ملتی ہے جو جمالیاتی ہے۔ فراسٹ نے جب کہا تھا کہ شاعری مسرت سے شروع ہوتی ہے اور بصیرت پر ختم ہوتی ہے تو اس نے بھی پہلے جمالیاتی احساس کی طرف ہی اشارہ کیا تھا جس کا انجام، ایک مخصوص سوجھ بوجھ، ایک خاص قسم کی دانشمندی یا ایک بصیرت ہی ہوتا ہے۔ ایلیٹ کے قول کے پہلے حصے ہیں ایک فتوی سا ہے جس سے ویلک اور بعض دوسرے علماء چراغ پا بھی ہوتے ہیں۔ مگر ایلیٹ ادب کے اسرار کا محرم ہے۔ وہ کوئی معمولی نقاد نہیں، بڑا شاعر اور تخلیق کے عمل کا رمز شناس بھی ہے۔ وہ جب یہ کہتا ہے کہ ادب کی عظمت صرف ادبی معیاروں سے ہی نہیں جانچی جا سکتی، تو وہ بات صرف ادب کی نہیں ادب کی عظمت کی کر رہا ہے اور مجھے یہ کہنے میں کوئی پس و پیش نہیں کہ وہ درست کہ رہا ہے۔ کچھ لوگوں نے ادب اور زندگی، ادب اور سیاست، ادب اور سماج کے نام پر وہ غدر مچایا ہے کہ چند اشخاص چڑ کر ادب اور زندگی کے تعلق سے ہی انکار کرنے لگے ہیں۔ یہ غلط بات ہے۔ ادیب بہر حال ایک سماج کا فرد ہے۔ اس کے پاس جو آلہ ہے یعنی زبان وہ بھی ایک سماجی آلہ ہے۔ جیسا کہ میں نے اوپر کہا ہے وہ جب کسی مخصوص سماجی حد بندی یا آئیڈیالوجی کے خلاف بغاوت کرتا ہے تو کسی اور بڑی سماجی وفاداری کی بنا پر۔ وہ ایسے نظام کا حامی نہیں جو انسان سے اس کی آزادی یا اس کے تخیل کی بوقلمونی یا اپنے ذاتی باغ کو اپنے طور پر سجانے کا حق چھین لے۔ تاریخ میں ایسی بہت سی مثالیں ملتی ہیں کہ مذہب کے نام پر بھی بہت سے مظالم ڈھائے گئے ہیں اور برکتوں کے نام پر زحمتیں ہاتھ آگئی ہیں۔ ادیب یا شاعر اگر تصویر کے دوسرے رخ کی طرف اشارہ کرتا ہے تو اس کے اس حق، اس منصب، اس فرض کو ہم برا کیسے کہہ سکتے ہیں۔ روس کے انقلاب کی حمایت کرتے ہوئے بھی سٹالن کے مظالم کی طرف سے چشم پوشی کس طرح جائز ہو سکتی ہے۔ اسی طرح پاسترناک اور سولژے نٹسن جب یہ کہتے ہیں کہ ظاہری حالات میں انقلاب کافی نہیں۔ انسان کے باطن میں بھی انقلاب ضروری ہے تو اس نکتے کو کس طرح نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔

ادیب سیاست سے رشتہ رکھتا ہے مگر اس کے لیے کسی آئیڈیالوجی کے پیچھے دوڑنا یا اسے کسی حکیم کے نسخے کی طرح استعمال کرنا ضروری نہیں۔ آکٹیو پاز OCTAVIO PAZ نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ آئیڈیالوجی شاعر یا ادیب کے لیے خلیج کا کام دیتی ہے، فلسفہ اور سماجی علوم بہر حال تجریدات

ABSTRACTIONS سے کام لیتے ہیں۔ وہ ماڈل بناتے ہیں اور انسان کو، اس کے ذہن کو، اس کے احساس اور جذبے کو، اس کے کردار کو بھی اپنی نظریات، تجریدات، یا ماڈلوں کی روشنی میں دیکھتے ہیں مگر ادب زندہ انسانوں سے، ان کے اندر فرشتے اور شیطان سے، ان کے آدرشوں اور ان کے روزمرہ زندگی کے تضادات سے سروکار رکھتا ہے۔ اس پر کوئی فلسفہ، کوئی سیاسی فارمولا، کوئی اخلاقی صحیفہ، کوئی دو اور دو چار والی علمی منطق لادنا کہاں کی دانشمندی ہے۔ مجھے یہاں فن کار یا ادیب کے اپنے میلانات سے غرض نہیں، اس کے ادب اور فن سے غرض ہے کیوں کہ ادب اور فن کی زندگی اور ادیب کے خیالات و میلانات میں رشتہ ہوتا ہے۔ مگر ادب اور فن کا ایک آزاد وجود ہے۔ اس لیے جدید تنقید اب فنکار کی شخصیت اور افکار اور اس کے زمانے کے میلانات کا سراغ لگانے سے زیادہ فن کی اپنی تنظیم، اس کی اپنی منطق اور اس کی اپنی زندگی پر زور دیتی ہے۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہو جائے گی۔ فیض نے "یہ داغ داغ اجالا" کے نام سے آزادی کے بعد جو نظم لکھی اس میں کہا تھا:-

نجات دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
بڑھے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

اس پر سردار جعفری نے یہ اعتراض کیا تھا کہ یہ بات تو جماعت اسلامی، مسلم لیگ یا جن سنگھ کا حامی بھی کہہ سکتا ہے۔ مگر سردار کے نزدیک فیض کی جو کمزوری تھی، دراصل وہی اس نظم کی طاقت ہے۔ شاعری عمومی صداقتوں سے بحث کرتی ہے۔ اسے مخصوص واقعات سے سروکار نہیں۔ فیض کے یہاں مخصوص کیفیت میں عمومی کیفیت ہے، اور یہی اس نظم کی خوبی کی دلیل ہے۔

اس طرح فیض کی یک اور نظم ہے "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" یہ نظم مشہور کمیونسٹ سائنس دانوں جولیس اور ایتھل روزن برگ کے متعلق لکھی گئی تھی۔ ان میاں بیوی کو امریکہ کے ذہنی توانائی کے راز روس کو دینے کے الزام میں سزائے موت دی گئی تھی۔ فیض کہتے ہیں۔

جب گھلی تیری راہوں میں شام الم
ہم چلے آئے لائے جہاں تک قدم
لب پہ حرف غزل، دل میں قندیل غم
اپنا غم تھا گواہی تیرے حسن کی
دیکھ قائم رہے اس گواہی پہ ہم
ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے

یہ بہر حال ایک ایسے جوڑے کا ماتم ہے جو اپنے نصب العین کی خاطر جان پر کھیل گیا۔ نظم اپنے آدرش کے ایک فدائی کا مرثیہ ہے اور ہر آدرش کے فدائی پر اس کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ یہی اس نظم کی خوبی ہے۔ یہاں بھی ایک مخصوص واقعہ شاعر کے ذہن میں فرض اور فرض کی خاطر قربانی کا رجز بنتا ہے اور اس کی اپیل عمومی اور آفاقی ہے۔

غرض ادب کا سروکار عمومی قدروں سے ہے، مخصوص واقعات سے نہیں۔ قدروں کے سلسلے میں فلسفیوں میں خاصی بحث رہی ہے اور یہ بحث اب تک جاری ہے۔ ایک تاریخی درجہ بندی ان قدروں کی اکائی کو تسلیم کرتی ہے جو ایک ادارہ بن چکی ہیں۔ مثلاً، اقتصادی، سیاسی، مذہبی قدریں خود کفیل ہیں اور اخلاقی، جمالیاتی اور منطقی قدریں ایک دوسرے سے بنیادی اشتراک رکھتی ہیں۔ انھیں قطعی طور پر ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ جمالیاتی اظہار اپنی ایک منطق رکھتا ہے اور اس میں ایک اخلاقی پہلو بھی ہوتا ہے۔ قدر کا پرانا تصور صداقت خیر۔ اور حسن کا تھا اور ان تینوں میں بھی ایک بنیادی تعلق تسلیم کیا گیا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ پرانا تصور پھر مقبولیت حاصل کر رہا ہے۔ اس تصور میں یہ بات ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ صداقت، خیر اور حسن کا کوئی قطعی روپ نہیں ہے اور ان میں سے ہر ایک کے ایسے مظاہر ہو سکتے ہیں جو کسی مروجہ مقررہ، اور محدود، گو کسی دور میں مقبول مظہر سے مختلف ہوں۔ حالی جب ہمارے متوسط دور کے شاعروں کے کلام کو جھوٹ کی پوٹ کہتے تھے تو ان کے نزدیک انیسویں صدی کے اصلاحی، مقصدی اور حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر سے یہ گردن زدنی تھا۔ انہوں نے تخیلی امکانات اور واقعی امکانات کے فرق کو نظر انداز کر دیا تھا۔ پھر حالی اور اکبر کے فرق کو ملحوظ رکھیے۔ حالی نئے افکار و خیالات کے علمبردار ہیں۔ وہ اس معاملے میں سرسید کے ساتھ ہیں۔ اکبر قدیم تہذیب کے عاشق ہیں۔ ہمارے لیے یہ صحیح نہ ہوگا کہ حالی کے سچ کو تسلیم کرتے ہوئے اکبر کے سچ کو ماننے سے انکار کر دیں۔ ادب میں حالی کے سچ اور اکبر کے سچ دونوں کی جگہ ہے اور اس کے ساتھ غالب کے سچ اور یگانہ کے سچ اور اقبال کے سچ کی اور نئے شعراء کے سچ کی بھی گنجائش ہے۔ کیوں کہ ادب کا سچ، سائنس کا سچ نہیں ہے جس کو ماننے کے لیے پہلے کی صداقتوں کو رد کرنا پڑتا ہے۔ ہر ادیب اپنی نظر کے مطابق سچ بولتا ہے۔ اس کے خلوص میں کلام نہیں مگر صرف خلوص سے کام نہیں چلتا، ضرورت کھرے پن کی ہے یعنی AUTHENTICITY کی۔ ٹرلنگ نے اپنی کتاب SINCERITY AND AUTHENTICITY میں اس فرق کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کھرے پن کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ اقبال نے جب کہا تھا۔

رنگ ہو خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خون جگر سے نمود
قطرۂ خون جگر سل کو بناتا ہے دل
خون جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

تو میرے نزدیک ان کا اشارہ اس کھرے پن کی طرف تھا۔ سارتر نے ستر سال کی عمر میں مائیکل کانتے MICHEL CONTAT کو جو انٹرویو دیا تھا اس میں اس نے کہا تھا ——— "اب وقت آگیا ہے کہ میں سچ بات کہوں مگر میں اس کو یک فکشن کے روپ میں ہی بیان کر سکوں گا ———" سارتر ایک فلسفی ہے اور اس کا وجودیت کا فلسفہ اس دور کے ادب پر بہت اثر انداز ہوا ہے مگر سارتر نے اپنی زندگی کے آخری دنوں میں فکشن کے ذریعہ سے ہی سچ کہنے کی ضرورت کیوں محسوس کی۔ یہ سوچنے کی بات ہے۔ کامیو کا باغی زندگی کو اس کی کمیوں کی بنا پر رد کرتا ہے اور کبھی کبھی جن چیزوں سے وہ عبارت ہے، ان کی بنا پر بھی سموئیل بیکٹ، آئی نیسکو، ایڈورڈ ایلبی اور ہیرالڈ پنٹر لامعنویت کے ڈرامے کے چار درویش ہیں۔ ان کے یہاں زندگی کا کھیل بظاہر بے معنی نظر آتا ہے مگر غور سے دیکھا جائے تو ان کی بغاوت صرف موجودہ سانچوں اور پیمانوں اور مقررہ معنی و مفاہیم کے خلاف ہے۔ اقبال کے یہاں زندگی کا روشن تصور ہے۔ ان ڈراما نویسوں کے یہاں زندگی کے کھیل میں جو ستم ظریفی ہے، اس کا کچھ اس طرح احساس ہوتا ہے کہ آدمی کے رونگٹے کھڑے ہو جائیں۔ ہم یہ کہہ کر ان ڈراما نویسوں کو رد نہیں کر سکتے، کہ ان کی نظر میں کمی ہے۔ زندگی اتنی وسیع، اتنی پُر اسرار، اتنی متضاد اور آدمی ایسا عجوبۂ روزگار ہے کہ ہمیں ان سب سچائیوں کی ضرورت ہے۔ غالب کے الفاظ میں ہی عارف کا کام یہی ہونا چاہیے کہ بیمانۂ صفات کی گردش کے مطابق دو مست مے ذات رہے۔

صداقت کی طرح خیر کا بھی مسئلہ ہے۔ خیر کی تعبیر بدلتی رہی ہے مگر اس تعبیر کی وجہ سے اس قدر کی بنیادی اہمیت میں فرق نہیں آتا۔ ہر دور کی نیکی، پچھلی نیکی سے کچھ مختلف ہوتے ہوئے بھی خیر کے مجموعی تصور کی ایک شکل ہوتی ہے۔ پھر ہر دور میں اپنی ذات کے علاوہ برادری یا قوم یا انسانیت کے لیے باعث خیر ہونے کا نصب العین ملتا ہے۔ جسے ادب میں پیش کیا گیا ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ جدید دور میں خیر کے اجتماعی پہلو پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ سرسید کی نادان خدا پرست اور دانا دنیادار کی تمثیل اس بات کا ثبوت ہے کہ اجتماعی خیر کی قدروں کی اہمیت زیادہ ہوتی جا رہی ہے، مگر نئے ادب میں اس بڑھتی ہوئی روش کے خلاف احتجاج بھی ملتا ہے اور ایک معمولی

آدمی کی چھوٹی چھوٹی راحتوں اور خوشیوں کو سراہا گیا ہے جن کو سماج کے ٹھیکے دار مجروح کرتے رہتے ہیں۔ نیا ادیب خیر اور شر کی اس دوئی کا قائل نہیں جو اٹھارویں صدی تک رائج تھا۔ وہ خیر میں شر اور شر میں خیر بھی دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ فرائڈ کے اثر سے جنسی جبلتوں کی طاقت کا جو علم ہوا ہے اس کی وجہ سے اخلاقی مفروضات میں بڑی تبدیلی ہوئی ہے اور ایک نئی اخلاقیات وجود میں آئی ہے۔ جو فطری تقاضوں اور میلانات پر بند باندھنے کے بجائے ان کو مناسب راستوں میں لے جانا چاہتی ہے۔ اس کی وجہ سے بہت سی بے اعتدالیاں بھی ظہور میں آئی ہیں۔ مگر مجموعی طور پر اخلاقیات ایک تو صرف مذہب کی پابند نہیں رہی، دوسری طرف عمومی خیر کی خاطر اس نے تھوڑے بہت شر کو گوارا کر لیا ہے۔ جدید ادب کی یہ دیانت بھی نظرانداز نہیں کی جا سکتی کہ جن حقائق پر پردہ ڈالا جاتا تھا یا جن کو راز درون پردہ کہہ کر خاموشی اختیار کر لی جاتی تھی، ادیب انھیں بے روک بیان کرتا ہے۔ وہ اس کنول کی طرح ہے جس کی جڑیں گو کیچڑ میں ہوں مگر اس کا پھول سطح آب پر تیرتا اور اپنا حسن دکھاتا ہے۔ باوجود اُتھل پتھل کے اس طرح جدید ادب میں ایک روحانی پاکیزگی اور طہارت کا بھی احساس ہوتا ہے۔ گو یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ یہ ہر جگہ موجود نہیں۔

صداقت اور خیر کے ساتھ ادب حسن کی قدر کی علمبرداری کرتا ہے۔ بلکہ وہ صداقت اور خیر کو بھی حسن کی ہی صورت میں دیکھتا ہے۔ ادب کی تاریخ میں حسن کاروں کے آداب بدلتے رہتے ہیں مگر حسن کے نصب العین سے وفاداری برابر رہی ہے۔ ادیب ایک تو اپنے ادب میں فارم کے ذریعے سے حسن پیدا کرتا ہے۔ اس فارم میں ایک وحدت ہوتی ہے جو ربط اور پیچیدگی کے ذریعے حسن پیدا کی جاتی ہے۔ یہ وحدت ایک مسرت دیتی ہے۔ اس کے علاوہ ادیب جو زبان استعمال کرتا ہے اس میں حسن آہنگ بن کر بھی ظاہر ہوتا ہے۔ اس کا سب سے خاص آلہ استعارہ اور علامت ہے۔ ارسطو کے وقت سے یہ بات تسلیم کر لی گئی ہے کہ استعارہ کا استعمال ہی شاعر کا خاص وصف ہے۔ مگر عرصے تک استعارے کو ایک آرائشی چیز، ایک زیور سمجھی گیا۔ اب جا کر یہ احساس عام ہوا ہے کہ استعارہ محض آرائش و زیبائش کے لیے نہیں ہوتا، بلکہ یہ ایک جہان معنی پیدا کرتا ہے۔ استعارے میں مشابہت اور فرق، دونوں مل کر ایک تیسری خصوصیت کو جنم دیتے ہیں جس میں ذہن جھولتا ہے اور معنی کی ایک سطح سے دوسری سطح تک سفر کرتا ہے۔ استعارے کے علاوہ علامت بھی خلاق حسن ہے۔ علامتی اظہار کو کچھ کم بیں نقادوں نے زوال، آوارہ کہہ کر مطعون کرنا چاہا مگر یہ روحانی تحریک کی قدرتی پیداوار تھی۔ یوں تو بقول غالب مشاہدۂ حق کی بات بادہ و ساغر کے پردے میں شروع

سے بیان کی جاتی رہی ہے۔ مگر فرانسیسی علامت پرستوں کا احسان یہ ہے کہ انھوں نے ابہام AMBIGUITY کو جان بوجھ کر ایسی کیفیات کے اظہار کے لیے برتا جن کو کوئی نام دینا آسان نہیں مگر جن کی صداقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ قدرتی طور پر ان علامات کے سلسلے میں ذاتی نظر اور من مانی تمثیلوں سے بھی کام لیا گیا۔ مگر شاعر کی کوئی مخصوص واردات ہے تو اسے یہ حق ہے کہ وہ اسے مخصوص اور ذاتی علامات کے ذریعہ سے بھی بیان کرے۔ علامتی شاعری کی دو روایتیں ہیں۔ ایک سنجیدہ اور جمالیاتی ہے، جیسی کہ بودلیر کے یہاں ملتی ہے۔ دوسری مکالماتی اور طنزیہ جیسی کہ کبھی کبھی ڈن کے یہاں نظر آتی ہے۔ اس شاعری پر زیادہ تر اعتراضات ان لوگوں نے کیے ہیں جو شاعری کے لیے منطقی ترتیب کو ضروری سمجھتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ منطقی ترتیب اور نفسیاتی ترتیب میں فرق ہے۔ شاعر منطقی ترتیب سے بھی کام لیتا ہے۔ مگر اس کا کمال نفسیاتی ترتیب میں ہی ظاہر ہوتا ہے۔ اس ترتیب میں معنی اپنے وسیع مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے یہ مشکل بھی ہوتی ہے اور بظاہر کچھ شکستہ زبان میں بھی۔ مگر اس کے ابہام اور اشکال کی وجہ سے اس کو مشکل OBSCURE کہ کر نظر انداز کرنا درست نہ ہوگا۔ سادگی شاعری کی کوئی بنیادی قدر نہیں ہے۔ بنیادی قدر شعریت ہے اور یہ شعریت بڑی پرکار سادگی رکھتی ہے اور ضرورت پڑنے پر مشکل بھی ہو سکتی ہے۔

غرض ایک طرف تو ادیب اور شاعر اپنی مخصوص زبان اور اپنے فارم کے ذریعہ سے حسن کو تخلیق کرتا ہے اور اس حسن کو ایک ابدیت عطا کرتا ہے، دوسری طرف وہ زندگی اور فطرت کے حسن کے بھی نئے نئے پہلو دکھاتا رہتا ہے۔ مصوری کی تاریخ خاص طور سے یہ ظاہر کرتی ہے کہ مختلف ادوار میں ارباب نظر نے کس طرح حسن کے مختلف روپ دکھائے ہیں۔ جب مانوس جلووں کی وجہ سے احساس حسن مردہ ہو جاتا ہے تو کوئی پکا سو یونانی اور رومن تصور حسن کے خلاف بغاوت کرتا ہے اور بدصورتی میں حسن دکھاتا ہے جب کلاسکیت کے خانہ باغ میں چمن بندی کے آئین روح کے بجائے قاعدے پر اصرار کرنے لگتے ہیں تو رومانیت قانون باغبانی صحرا لکھتی ہے اور جب رومانیت جذباتیت کی شکار ہونے لگتی ہے تو اشاریت اور علامت پسندی اسے نئی جہت اور سمت عطا کرتی ہے۔ جب روح کی تقدیس آسمان کی باتیں کرتے کرتے ایک دھندلکے میں تبدیل ہو جاتی ہے تو جسم کے دائرے اور خطوط اپنا جادو جگاتے ہیں مگر یہ یاد رہے کہ ادب میں حسن صرف آرائش خم و کاکل سے نہیں آتا، بلکہ اندیشہ ہائے دور دراز سے بھی آتا ہے اور اندیشہ ہائے دور دراز ہی اس جمالیاتی فاصلے کو جنم دیتے ہیں جو ادب اور فن کی معراج ہے۔

آج کی دنیا ہر ذات میں کچھ مرتبہ صفات دیکھنا چاہتی ہے۔ وہ سب کو برابری کے نام پر ایک سے

ردِّ عمل کا عادی بنانا چاہتی ہے۔ وہ مخصوص نظر، انفرادی تجربے کو شے کی نظر سے دیکھتی ہے۔ وہ ایسی بات کو پسند کرتی جو سب کی سمجھ میں آجائے اور جس کے لیے زندگی کی کسی مصروفیت اور کسی مہم میں خلل نہ پڑے۔ وہ مطابقت چاہتی ہے۔ یکسانیت تلاش کرتی ہے۔ ادیب زندگی کے تنوع تضادات، عجائبات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ وہ مقبول زبان، مقبول رویے، مقبول مسلک سے آگے جاتا ہے۔ وہ ذاتی تجربے کو کائناتی معنویت عطا کرنا جانتا ہے۔ آج کی دنیا آزادی، صداقت، خیر اور حسن کا نام ضرور لیتی ہے۔ مگر وہ ان ناموں کو صرف اشتہار کے طور پر استعمال کرتی ہے۔ ادیب ان کی خاطر ہر طرح کی صعوبتیں برداشت کرتا ہے۔ ناقدری، کس مپرسی، حقارت، عتاب، بلکہ سزا بھی۔ مگر وہ اپنے شعلے سے وفادار رہتا ہے۔ وہ اپنے دور کے اسطور [illegible] کا پابند نہیں۔ وہ پرانے اسطور [illegible] سے بھی کام لے سکتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ کعبہ کا راستہ ترکستان سے بھی ہو کر جاتا ہے۔ کیوں کہ ترکستان کے تناظر میں کعبے کی معنویت کچھ اور بڑھ جاتی ہے۔ ادیب زندگی سے، اس کی سچائی سے، اس کے حسن سے نہیں کٹا۔ بلکہ موجودہ سیاسی اور سماجی حالات کی شکار پبلک ان سے کٹ گئی ہے۔ وہ اپنی جذباتی زندگی کو، اپنے من کی دنیا کو عمل دُنیا اور اس کے تقاضوں سے الگ کر کے دیکھنے کی عادی ہوتی جا رہی ہے۔ اسی لیے وہ نعروں کا ادب یا خوبصورت اشاروں کا ادب یا استاروانی ادب پسند کرتی ہے۔ جو اسے کچھ دیر کے لیے بہلائے یا سُلائے۔ ادیب ذہن، جذبے، اور زندگی سے آنکھیں چار کرنے اور اس کے ہر رنگ کو سمجھنے پر اصرار کرتا ہے۔ وہ روحانیت سے بھی کام لیتا ہے اور حقیقت پسندی سے بھی۔ مگر ان کو سفر کا سنگِ میل سمجھتا ہے۔ منزل نہیں۔ اس کی منزل آدمی کی پہچان ہے جو خوئے آدم رکھتا ہے اس لیے گنہگار بھی ہے۔ مگر جو آدابِ بندگی میں آدابِ خداوندی برت سکتا ہے۔ ادیب جانتا ہے کہ آگہی نے بھی کتنے ہی آشوب پیدا کیے ہیں۔ اس لیے وہ عقل کو دل کا رمز شناس بنانا چاہتا ہے۔ آج کی ترقی کی دیوانی دُنیا تن کی دُنیا ہے۔ تن کی دُنیا اور من کی دُنیا کی قدروں کا فرق اقبال کی زبان سے سُنیے:-

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی	تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن!!
من کی دُنیا، من کی دُنیا سوز و مستی جذب و شوق	تن کی دُنیا، تن کی دُنیا سود و سودا مکر و فن
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں	تن کی دولت چھاؤں ہے، آتا ہے دھن جاتا ہے دھن
من کی دُنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج	من کی دُنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن
پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات	تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن

—•—

ادب میں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ

ادب بنیادی طور پر انسانی جذبات و احساسات کے اظہار سے عبارت ہے۔ یہ اظہار تخلیقی تحریک اور میلان کا نتیجہ ہے جس سے عام لوگ کم ہی بہرہ ور ہوتے ہیں۔ عام لوگ احساس رکھتے ہیں مگر اس کا اظہار نہیں کر سکتے۔ انھیں زبان و بیان پر وہ قدرت حاصل نہیں ہوتی جو اپنے احساس کو فنی اظہار کا جامہ عطا کرنے کے لیے ضروری ہے۔ ادیب کو اس کے برخلاف اپنے احساسات کے اظہار پر پوری قدرت حاصل ہوتی ہے۔ اور اس کے اندر یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے خیالات کو قابلِ فہم بنا سکے۔ ادیب اپنے تجربات کے اظہار کے دوران اس پہلو کو خاص اہمیت دیتا ہے اور اس طرح سے گویا اس کے فن کارانہ عمل کی تکمیل ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بعض فن کار تخلیقی ادب کے اس پہلو کو کوئی اہمیت نہیں دیتے اور اپنی محدود حسیاتی تسکین اور آسودگی ہی کو اپنی تخلیقی کاوشوں کا مقصود اور مدعا سمجھتے ہیں جیسا کہ ایک رومانی شاعر نے ایک موقع پر کہا تھا:

"There is Joy in Singing when
None hear besides the Singer"

ہمارا آئے دن کا مشاہدہ ہے کہ بعض لوگ غسل خانے میں نہاتے وقت آپ سے آپ گنگنانے لگتے ہیں لیکن ظاہر ہے کہ یہ ایک وقتی مسرت کے اظہار کی کیفیت ہے جس کا تخلیقِ فن کے شعوری عمل سے کوئی تعلق نہیں۔ ادیب جو کچھ لکھتا ہے وہ محض اس کی ذاتی اور بے معنی لذت اندوزی کے لیے نہیں ہوتا، بلکہ اس کا مقصد واضح طور پر اپنے جذبات و احساسات کو دوسروں تک منتقل کرنا ہے اس لیے ہر اظہار ایک معنی میں ابلاغ ضرور ہوتا ہے لیکن کسی اظہار کا مکمل ابلاغ بننا اسی وقت ممکن ہے جب فن کار اور قاری کے درمیان ذہنی ہم آہنگی موجود ہو۔ ادب میں اظہار و ابلاغ کے اس عمل کو سمجھنے کے لیے ہمیں ریڈیو کی مثال کو سامنے رکھنا چاہیئے جس میں تین چیزیں ہوتی ہیں۔ ٹرانسمیٹر، میڈیم اور ریسیور۔ اور یہ تینوں چیزیں مل کر ہم تک آواز پہنچانے کا سبب بنتی ہیں۔ اگر ان میں سے کوئی چیز بھی ناقص ہو اور اپنا فرض ادا کرنا چھوڑ دے تو ظاہر ہے آواز کا کامیابی سے منتقل ہونا محال ہوگا۔ یہی حال ادب کا ہے۔ یہاں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ دوہرا یعنی فن کار اور قاری دونوں کا مسئلہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ ادب میں ابلاغ کی دشواری محض فن کار کے اندازِ فکر یا طریقِ اظہار کے ہی نقص کی وجہ سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ اکثر یہ دشواری اس لیے بھی پیدا ہوتی ہے کہ خود قاری کا ذہن فن کار کے ذہن کا ساتھ نہیں دے پاتا خصوصاً وہ فن کار

جو انفرادی ذہن اور طرز کے حامل ہوتے ہیں ان کی باتیں مشکل سے سمجھی جاتی ہیں۔ ہر دور میں ایسے شعراء اور ادبا موجود رہے ہیں جو عصری تقاضوں کے تحت نئے افکار، نئے میلانات اور نئے معیاروں کو روشناس کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں ظاہر ہے کہ وہ لوگ جو دیکھے بھالے حُسن کے خوگر اور مانوس سانچوں کے عادی ہوتے ہیں وہ آسانی سے اُن سے ذہنی ہم آہنگی پیدا نہیں کر پاتے اور اسی لیے ان کی باتوں کو مہمل اور بے معنیٰ بھی قرار دیتے ہیں۔ غالب کے ساتھ بھی یہ معاملہ پیش آیا تھا اُن کے عہد میں بھی اُن کی زبان اور انداز بیان پر اعتراض کیے گئے۔ غالب نے خود بھی محسوس کیا تھا کہ لوگ ان کی بات کو سمجھتے نہیں تھے۔ اسی لیے انھیں کہنا پڑا ؎

نہ ستایش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

لیکن اس معاملے میں بجائے کسی اعتذار کا رویہ اختیار کرنے کے انھوں نے اپنے انداز بیان کی اس طرح داد بھی چاہی ؎

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنا محال ہے

غالب نے اس سلسلے میں ایک جگہ ایک بہت ہی معنی خیز اشارہ کیا ہے جس سے نہ صرف ان اعتراضات کی حقیقت سمجھ میں آتی ہے بلکہ خود زیر بحث مسئلے کے کچھ اہم گوشے بھی سامنے آتے ہیں۔ یہ شعر غور

طلب ہے ؎

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

غالبؔ اُن شعرا میں تھے جو رسم و رہِ عام کے پابند نہیں ہوتے بلکہ ایک جداگانہ اندازِ نظر کے حامل اور ایک خاص طرز کے علمبردار ہوتے ہیں۔ وہ اپنی شاعری کے ذریعے فکر و فن کی کچھ نئی جہتوں اور نئی سمتوں سے آشنا کرانا چاہتے تھے۔ انھوں نے محسوس کیا کہ ان کے دور میں جو شعری اسالیب مروّج تھے وہ ان کے ممکناتِ فن کو پوری طرح بروئے کار لانے میں ممد نہیں ہو سکتے تھے۔ اُن کے عہد تک جو زبان رائج تھی وہ کثرتِ استعمال کی وجہ سے اپنا رس کھو چکی تھی۔ اُس پر اتنا رندا چلایا گیا تھا اور پالش چڑھائی گئی تھی کہ اس کی فطری سادگی، حقیقی رعنائی اور واقعی رنگ روپ پر بہت کچھ پردا پڑ چکا تھا اس لیے مجبوراً انھیں بیدلؔ اور دوسرے فارسی شعرا سے استفادہ کر کے اپنی ایک نئی زبان بنا لینی پڑی۔ ممکن ہے اس وقت لوگوں نے اس کی افادیت اور امکانات کو نہ سمجھا اور اُن کے طرز کو مہمل اور بے معنی قرار دے دیا لیکن بعد میں اس کے واضح اثرات مرتب ہوئے۔ لوگوں نے غالبؔ کے چراغ سے چراغ جلائے اور آج اردو کے بہت سے نمایندہ شعرا پر اُن کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔ غالبؔ کے کلام پر اُن کے دور میں جو اعتراضات کیے گئے وہ حقیقت میں صحیح نہیں تھے۔ بلکہ کچھ معترضین کی کوتاہ فہمی اور سخن ناشناسی کا نتیجہ تھے۔ اس قسم کے اعتراضات ہر اُس شاعر پر کیے جاتے ہیں جو اپنے زمانے

سے آگے دیکھتا ہے اور عندلیب گلشن ناآفریدہ ہوتا ہے۔ غالب کی مثال سے یہ حقیقت واضح ہوجائے گی کہ جب شاعر کی آنکھیں کھلی ہوتی ہیں تو زمانے کی آنکھیں عام طور پر بند ہوتی ہیں اور جب زمانے کی آنکھیں کھلتی ہیں تو شاعر کی آنکھیں بند ہوچکی ہوتی ہیں۔ بات یہ ہے کہ شاعر یا ادیب عام لوگوں سے زیادہ مرتب ذہن رکھتا ہے۔ اس کے احساسات محدود نہیں ہوتے نہ وہ رسمی ردّعمل رکھتا ہے بلکہ وہ زندگی کے حقایق اور اسرار و رموز سے جس طرح آگاہ ہوتا ہے اس طرح ایک عام آدمی نہیں ہوتا۔ اُس کی نظر زیادہ گہری، زیادہ محیط، زیادہ جامع، زیادہ وسیع اور زیادہ حقیقت بیں ہوتی ہے۔ وہ اپنے اعلیٰ افکار، گہرے جذبوں اور قیمتی اور معنی خیز تجربوں کے ذریعے ہمیں زندگی کی صداقتوں کا بھرپور شعور عطا کرتا ہے اور اس طرح ہماری فکر کو کچھ روشنی اور ذہن کو مرتب بناتا ہے۔ ادب سے ہم کو جو مسرت حاصل ہوتی ہے وہ ہمیں ایک بصیرت تک پہنچانے کا سبب بنتی ہے۔ رابرٹ فراسٹ کہتا ہے:-

"Poetry begins in delight and ends in wisdom"

یہاں مسرت کا وہ سطحی اور محدود مفہوم نہیں جس کا رشتہ ذاتی پسند و ناپسند سے جوڑ دیا جاتا ہے۔ ادب میں معیار خالصتاً سخن فہمی ہے اور اسی کے تحت چیزوں کے حُسن و قبح کی پرکھ ہوتی ہے اور پسندیدگی و ناپسندیدگی کا اظہار کیا جاتا ہے۔ جو لوگ ادب کے مطالعے میں ادب کے اس تصور اور معیار کو سامنے نہیں رکھتے اور اس میں سستا نشہ یا چٹخارا ڈھونڈتے ہیں وہ ادبی تصورات کی صحیح لذت سے آشنا نہیں ہوسکتے

اور نہ ادیب کے ذہن و فکر کی رسائی اور اس کے تجربات کی معنی آفرینی کی واقعتہً داد دے سکتے ہیں۔

ادب میں جو بعض اوقات ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے اُس کا سبب یہی ہے کہ ادب کے مطالعے میں صحیح معیار کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا۔ اور اس سے بالکل غلط مطالبے کیے جاتے ہیں، ایسے مطالبے جو ادب کے مزاج، اس کے منصب و مقصد اور اس کی کارفرمائیوں سے بے خبری کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ کچھ لوگ ادب کو محض نشہ، نجات یا جنتا سمجھتے ہیں کچھ اس میں سیاسی مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں اور کچھ اُسے محض فارمولا تصور کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ادب میں اخلاقی، سماجی اور سیاسی ہر طرح کے پہلو ہو سکتے ہیں لیکن اس کا جمالیاتی پہلو ان تمام پہلوؤں پر مقدم ہوتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ادب کے اس جمالیاتی پہلو کو بڑی اہمیت دیتا ہے اور یہ تسلیم کرتا ہے کہ ادب کی عظمت کو اگرچہ صرف ادبی معیاروں سے نہیں جانچا جا سکتا لیکن ادب کے عدم اور وجود کو صرف ادبی معیاروں ہی سے پرکھا جا سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جو لوگ ادب کے جمالیاتی مزاج اور تقاضوں کو نظر انداز کر کے اُس میں ایک خاص قسم کا نظریہ یا نشہ ڈھونڈتے اور اُس سے حربے کا کام لینا چاہتے ہیں وہ ادب کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ ادب انقلاب نہیں لاتا بلکہ انقلاب کے لیے ذہن کو صرف بیدار کرتا ہے۔ ادب تلوار، بندوق یا گولی نہیں ہے ہاں وہ ان چیزوں کا اثر ضرور رکھتا ہے۔ ادب سے صحیح طور پر لطف اندوز ہونے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنے ذاتی تعصبات کو خیرباد کہہ کے ادب کے اپنے مفہوم و معنی کو سمجھنے کی کوشش کریں، ادب جس

طرح ویرانے کو گلزار اور گلزار کو ویرانہ بناتا ہے اس سے آگاہ ہوں اور ادب سے اتنا ہی مطالبہ کریں جتنا یہ دے سکتا ہے۔ جب تک ادب کے مطالعے میں اس انداز نظر کو نہیں اپنایا جاتا اور ادبی معیار کا احترام اور پابندی نہیں کی جاتی ادب سے نہیں سچا شعور اور بصیرت حاصل نہیں ہو سکتی اور نہ ادبی اظہار کے ابلاغ ینہ کے امکانات روشن ہو سکتے ہیں۔

ادب میں بعض اوقات ابلاغ کی دشواری اس لیے بھی پیدا ہوتی ہے کہ بعض ادیب اپنے فن کارانہ عمل میں ادب کے منصب و مقصد کا خیال نہیں رکھتے اور اظہار فن کے وسیلوں پر انھیں پوری دسترس حاصل نہیں ہوتی۔ اُن کے یہاں خیالات میں جو گنجلک اور انداز بیان میں جو ابہام ہوتا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ وہ اپنی فن کارانہ صلاحیت کو جلا دینے کی شعوری اور مخلصانہ کوشش نہیں کرتے وہ اس نکتے سے واقف نہیں ہوتے کہ معجزۂ فن کی نمود خون جگر ہی سے ہوتی ہے اور بغیر خونِ جگر کے سارے نقش ناتمام رہتے ہیں۔ لیکن یہ فقط مسئلہ کا ایک پہلو ہے ادب میں ابلاغ کا مسئلہ بالعموم اس وقت پیدا ہوتا ہے جب شاعری اور ادب کوئی نئی کروٹ لیتا ہے۔ جب کچھ نئے تجربے اور نئے میلانات ہمارے سامنے آتے ہیں جب ہم نئے فنی معیار، اسالیب اور ہیئتوں سے روشناس ہوتے ہیں، ظاہر ہے کہ وہ لوگ جو حسن کا مانوس اور محدود تصور رکھتے ہیں وہ ابتدا میں ان تجربوں، میلانات اور اسالیب کی معنویت کو سمجھ نہیں پاتے۔ اردو میں جب پہلی مرتبہ شرر، نظم طباطبائی اور اسمٰعیل نے بے قافیہ اور آزاد نظموں

کے تجربے کیے تو بہت سے لوگوں نے اسے شاعری تسلیم کرنے ہی سے انکار کر دیا کیوں کہ وہ شاعری کو مقررہ اوزان و بحور اور ردیف و قوافی کے علاوہ کسی اور شکل میں دیکھنے کے عادی نہ تھے، وہ شاعری اور نثر کے اظہار میں جو بنیادی فرق ہے یعنی یہ کہ شاعری تخلیقی اظہار ہے اور نثر تعمیری، اسے سمجھتے نہ تھے، یہ وجہ ہے کہ ہمارے یہاں ایک عرصے تک نظم آزاد اور شعر منثور کی شعریت کا اعتراف نہ کیا جا سکا۔ پھر ایک بات اور بھی ہے، جیسا کہ ابھی کہا جا چکا کچھ لوگ شاعری میں ایک قسم کا سستا نشہ ڈھونڈتے ہیں اور اسے محض تفریح و تفنن کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اس لیے جب وہ شاعری میں گہرے فلسفیانہ، سماجی اور سیاسی حقایق کی ترجمانی دیکھتے ہیں تو اس میں انھیں کوئی لذت اور کشش محسوس نہیں ہوتی، وہ نہ تو اس کی صحیح اہمیت سے واقف ہوتے ہیں اور نہ وہ سنجیدگی سے اس کے مفہوم و معنی کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اس طرح دیکھا جائے تو ابلاغ کی دشواریاں موضوع اور انداز بیان دونوں کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ اچھا فن کار بہر حال وہ ہے جو نئے موضوع کو جانے پہچانے استعاروں کا روپ دیتا اور نئی شراب کو پرانی بوتلوں میں رکھتا ہے۔ حالی نے کہا تھا کہ خاموش تغیر زبان میں ہوا کرتا ہے، اس طرح بھی دیکھا جائے تو شعری اظہار کے طریقوں اور اسالیب میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے لیکن بعض اوقات اچھے خاصے لوگ اس حقیقت کو سمجھ نہیں پاتے اور یہی وجہ ہے کہ جب کبھی کوئی نیا انداز یا آہنگ سامنے آتا ہے تو اس کا اعتراف نہیں کیا جاتا۔ ۱۹۱۲ء میں جب اقبال نے لکھنؤ میں پیارے صاحب رشید کو اپنا کلام سنایا تو وہ اقبال کے کلام

کو محض اس وجہ سے نہ سمجھ سکے اور نہ سمجھنے پر آمادہ ہوئے کہ اس کا انداز اور آہنگ اردو شاعری کے روایتی انداز و آہنگ سے مختلف تھا۔ پیارے صاحب جس زبان اور اسلوب سے مانوس اور جس ادبی روایت کے پروردہ تھے اس میں محاورہ اور روزمرہ کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ یہ روایت جس کا سلسلہ زہرِ عشق سے ملتا ہے اس میں ایک خاص شان، ایک خاص حسن، ایک خاص انفرادیت، ایک خاص وقار اور ایک خاص رکھ رکھاؤ تھا جسے تسلیم نہ کرنا زیادتی ہوگی لیکن اس کے ساتھ ہی زبان و اسلوب کا جو ایک نیا مزاج اور نیا معیار سامنے آرہا تھا جس کی نمائندگی اقبال کے کلام سے ہو رہی تھی اس کی بھی ایک اہمیت تھی، پیارے صاحب شاید زبان کے فطری ارتقائی عمل سے ناواقف تھے۔ اُن کے سامنے زبان و اسلوب کا جو مخصوص و محدود معیار تھا اس کی وجہ سے وہ اقبال کے کلام کے نئے انداز و آہنگ کو نہ سمجھ سکے۔ یہاں اس پہلو کو بھی سامنے رکھنے کی ضرورت ہے کہ فن کار اپنے مفہوم کا محض سادہ معلوماتی یا جذباتی اظہار نہیں کرتا بلکہ اس کا علامتی اظہار بھی کرتا ہے اور علامتی اظہار بہرحال براہ راست اظہار سے بہتر ہوتا ہے اور دراصل یہی ادبی اظہار کی اعلیٰ ترین شکل بھی ہے، کیوں کہ یہ علامتی اسلوبِ اظہار ہی ہے جس میں زبان کی تمام صلاحیتوں اور امکانات سے بدرجۂ اولیٰ کام لیا جا سکتا ہے۔ غالب نے جب کہا تھا ؎

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آئے

تو اُن کا مقصد ادبی اظہار کے انھیں امکانات کی طرف اشارہ کرنا تھا جو

الفاظ کے تخلیقی اور علامتی استعمال کو بروئے کار لاتے ہیں۔ لیکن عام لوگ ادبی اظہار کے اُن امکانات کو سمجھ نہیں پاتے اور نہ ہی الفاظ کے اندر جو تہ در تہ معنی پوشیدہ ہوتے ہیں اُن کا ذہن پہنچ پاتا ہے اس لیے ہم ادب میں جس طرح کا ابلاغ چاہتے ہیں وہ عام طور پر مشکل سے مل پاتا ہے۔ کسی شعری اور ادبی اظہار کا مکمل ابلاغ بننا اسی وقت ممکن ہے جب ہم اُسے پوری طرح اپنی ذہنی گرفت میں لے سکیں اور اس کے مفہوم و معنی کا کلی ادراک کر سکیں۔ ہمیں صرف الفاظ کے معنی ہی معلوم نہ ہوں بلکہ کیفیات تک بھی پہنچ سکیں جو اُسے معرض وجود میں لانے کا سبب بنیں حقیقت تو یہ ہے کہ یہ مسئلہ محض فن کار کا نہیں بلکہ قاری کا بھی ہے۔ کسی ادبی اظہار کا اس طرح ابلاغ بننا محض فن کار کی کاوشوں پر مبنی نہیں بلکہ اُس کا تعلق بڑی حد تک قاری کے ذہن اور رویئے سے بھی ہے جہاں فن کار کو یہ کوشش کرنی چاہیے کہ وہ خواہ مخواہ اپنے اور پڑھنے والوں کے درمیان پردہ حائل نہ کرے وہاں پڑھنے والے کا بھی یہ فرض ہے کہ وہ اپنے آپ کو برضا و رغبت ادیب کے حوالے کر دینے کے لیے تیار رہے، فن کار اپنے شعور و بصیرت کو اسی وقت عام کر سکتا ہے جب پڑھنے والا واقعی اس کے ساتھ ذہنی سفر پر آمادہ ہو۔ اور صرف ادیب سے یہ توقع نہ رکھتا ہو کہ وہ اپنے سارے موتی بکھیر دے بلکہ خود بھی موتی کو موتی سمجھنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ کسی فن سے لطف اندوز ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم اس کے آداب سے پوری طرح واقف ہوں، ظاہر ہے کہ وہ شخص جو موسیقی اور رقص کے آداب سے واقف نہیں اس کے لیے ان فنون سے حقیقی لطف

انصرام ناممکن نہ ہو سکے گا۔ اور اس کا قوی امکان ہے کہ وہ موسیقی کو محض ایک شور اور رقص کو بلاوجہ اعضاء کا توڑنا مروڑنا سمجھے۔ اسی طرح جو شخص شاعری کے حقیقی رمز سے واقف نہیں وہ اس کے تیخ لطف و کیف سے ہرگز آشنا نہ ہو سکے گا اس لیے اگر شاعر قاری سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ اس سے شکایت کرنے یا اس پر تنقید کرنے سے قبل شاعری کے آداب سے بھی واقف ہو اور اس کا آشنائے راز بھی ہو تو اس کا مطالبہ غلط نہیں کہا جا سکتا۔

ادب میں ابہام کے مسئلے کا مطالعہ ہمیں قدیم و جدید کی اس جاری رہنے والی آویزش کے پس منظر میں کرنا چاہیے جس کی وجہ سے ادب میں نئے تجربے، نئے خیالات اور نئے اسالیب ہمیشہ سامنے آتے رہتے ہیں' ادب میں یہ مسئلہ کچھ نیا نہیں بلکہ زندگی اور زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے ساتھ ہمیشہ پیدا ہوتا رہتا ہے۔ سرسید اور حالی کے ساتھ بھی یہ مسئلہ پیش آیا تھا غالب اور اقبال کے ساتھ بھی عظمت اللہ کے ساتھ بھی' اور ترقی پسندوں کے ساتھ بھی اور آج نئی شاعری کے ساتھ پیش آرہا ہے۔ خصوصاً آج یہ مسئلہ پوری شدت کے ساتھ ہمارے سامنے آگیا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں گذشتہ تیس برسوں میں بہت سے نئے تجربے ہوئے اور ابتدا میں عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ وہ لوگ جو حسن کا مانوس تصور رکھتے ہیں جو محض لکیر کے فقیر ہیں اور متعین شاہراہوں پر چلنے کے عادی ہیں وہ نئے راستے پر چلنے والوں کو ٹھیک سے نہیں سمجھ پاتے۔ لیکن ہمیں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ادب میں ہمیشہ نئے تجربے ہوتے اور نئے راستے کھلتے

رہتے ہیں اور یہ نئے تجربے خلا میں نہیں ہوتے بلکہ کسی نہ کسی روایت کی توسیع، ترمیم اور اس پر اضافہ ہوتے ہیں۔ ادیب جب کوئی نیا تجربہ کرتا ہے تو صرف جدید علوم اور تازہ ترین افکار ہی کو اپنے سامنے نہیں رکھتا بلکہ مذہبی قصّوں دیو مالا اور بھولی بسری روایات سے بھی الفاظ و علامات اخذ کرتا ہے۔ وہ ماضی کے پورے سرمایے پر نظر دوڑاتا ہے اس سے شعوری طور پر استفادہ کرتا ہے اور اس طریقے سے اپنے تجربے کو نیا حُسن، نئی معنویت اور نئی توانائی عطا کرتا ہے۔ ادیب اس سارے عمل میں جس طرح غور و فکر اور محنت و کاوش سے کام لیتا ہے اُسے سمجھنے کی ضرورت ہے۔

ادب میں آج جو تجربے ہو رہے ہیں ان کے مطالعے میں ہمیں اس پہلو کو نظرانداز نہیں کرنا چاہیے اور ان حقائق کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے جو ان تجربوں کے پیچھے کارفرما ہیں، آج کا دَور سائنس اور ٹیکنالوجی کا دَور ہے اس کی بدولت نئے نئے افکار اور نئی نئی معلومات ہمارے سامنے آرہی ہیں ہمارا ان سے متاثر ہونا فطری بات ہے لیکن ہمارے یہاں پھر بھی صورتِ حال ذرا مختلف ہے ہم ایک طرف تو جیٹ ایج میں داخل ہو رہے ہیں، دوسری طرف بیل گاڑی بھی ہمارے ساتھ چل رہی ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم صرف بیل گاڑی کو اپنی زندگی کی حقیقت سمجھیں، جیٹ کو نہیں۔ ہمارے ادب میں آج جو تجربے ہو رہے ہیں انھیں اسی صورتِ حال کی روشنی میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔ لیکن یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ نئے تجربوں پر زور دینے کے یہ معنی نہیں کہ ہم انھیں آنکھیں بند کر کے قبول کرلیں یا انھیں اس لیے محترم

سمجھیں کہ ان پر سائنس یا فلسفے کی مہر ہے۔ ادب کا کام سائنس یا فلسفے کی بے معنی نقالی نہیں، سائنس اور فلسفے سے جو افکار و معلومات حاصل ہوتی ہیں ان کی ادھ کچری تشریح و تفسیر نہیں بلکہ انھیں جاندار اور معنی خیز بنا کر پیش کرنا ہے۔ حال میں ٹائمس لٹریری سپلیمنٹ کے جو شمارے 'cross current' کے نام سے نکلے تھے ان میں انگلستان اور یورپ کے ادیبوں نے ادب کے اس پہلو پر خاص زور دیا تھا اور تسلیم کیا تھا کہ ادب سے جس طرح زندگی اور انسانیت کا شعور حاصل ہوتا ہے اس کی اپنی مستقل اہمیت ہے۔ اور یہ اہمیت سائنس اور فلسفے کی بے پناہ ترقی کے باوجود بھی ہمیشہ باقی رہے گی۔

آج کے ادب میں جو تجربے ہو رہے ہیں ممکن ہے ان سے یہ شعور اور بصیرت حاصل نہ ہوتی ہو۔ یہ تجربے محض تجربے کی خاطر کیے گئے ہوں، محض اپنے آپ کو مختلف دکھانے کے لیے، ان میں کوئی خلوص اور انفرادیت نہ ہو۔ ان میں منئے مزاج یا نئے شعور کا کوئی عکس نہ ہو۔ ان میں آرنلڈ کے الفاظ میں جوش، جذبے اور توانائی کے باوجود ذہن اور علم کا فقدان ہو، ان میں زیادہ تر نقالی اور فیشن پرستی ہو۔ کسی دور کا ادب بھی خالی نہیں ہے۔ انگلستان میں آج جو کتابیں لکھی جا رہی ہیں ان میں 'New statesman' کے بیان کے مطابق نوے فی صدی ایسی ہیں جو ردی کی ٹوکری میں پھینک دینے کے لایق ہیں۔ لیکن جو بیس فی صدی ہیں وہ بہرحال ایسی ہیں جن سے انگلستان کی ذہنی زندگی کا بھرم بھی قایم ہے۔ اس لیے اگر جدید شاعری کا تھوڑا سا بھی حصہ ایسا ہے جس میں خلوص ہے جس سے زندگی کا شعور اور بصیرت حاصل ہوتی ہے تو ہمیں اس کا ہمدردی

کے ساتھ مطالعہ کرنا چاہیے اور اُسے سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔

جدید شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں ایک طرف تو آج کے حالات و مسائل کو سنجیدگی سے سمجھنا چاہیے جن کی وجہ سے جدید شاعری میں تنہائی، نایوسی، افسردگی اور شکستہ دلی کے جذبات کو در آنے کا موقع ملا ہے، دوسری طرف ہمیں آج کے شاعر کے اس پرائیویٹ وژن اور شخصی نظر کو بھی سمجھنے کی ضرورت ہے جسے پیش کرنے کا وہ دعویدار ہے اور جو در اصل اس کی سب سے بڑی دولت ہے۔ ممکن ہے آج کے شاعر کا اس کی ذاتی نگاہ سے مطالعہ کیا جائے تو ہم پر اس کے تجربے کے وہ اسرار و رموز منکشف ہو سکیں جو ہمارے لیے ایک نئے ایمان، نئی انجمن آرائی، نئی آئینہ سامانی کا سبب بن سکیں۔

تراجم اور اصطلاح سازی کے مسائل[1]

زبان کی سہولت کے لیے، تین قسمیں کی جا سکتی ہیں۔ ایک کاروباری زبان جس میں اپنا مطلب کسی طرح نکالنا ہوتا ہے، جس میں معنی کی ایک ہی سطح پر توجہ ہوتی ہے، جس میں منطقی ترتیب، بہتر لفظ یا موزوں ترین لفظ کی قید نہیں ہے۔ یہ زبان اسم، صفت یا فعل کے سیدھے سادے استعمال سے کام چلاتی ہے۔ دوسری قسم ادبی زبان کی ہے جس میں لفظ کا تخلیقی استعمال شاعری میں اور تعمیری استعمال نثر میں ہوتا ہے۔ ادبی زبان میں ماورائے سخن بھی بات ہوتی ہے۔ یہ زبان تشبیہ، استعارے، علامت اور رمز و ایما کی وجہ سے گنجینۂ معنی کا طلسم ہوتی ہے۔ یہاں کیا کہا گیا ہے سے زیادہ کیسے کہا گیا ہے پر توجہ ہوتی ہے۔ بقول ٹنڈلر مرے یہاں الفاظ پر تیغ کا ایک منظر سامنے آتا ہے کیونکہ لفظ ایک پہلودار ہیرے کی طرح بہت سی شعاعیں دیتا ہے اور ایک سے زیادہ معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ یہاں پیچیدگی، ابہام، اندیشہ ہائے

---

[1] ترقی اردو بورڈ کے اصطلاح سازی پر سیمینار میں ۱۹۷۱ء میں پڑھا گیا۔

دور دراز کی کافی گنجائش ہے۔ تیسری قسم علمی زبان کی ہے جس سے ہمیں اس وقت بحث ہے۔ علمی زبان میں اظہار منطقی ہوتا ہے؛ حقیقی مفہوم ادا کرنے پر توجہ ہوتی ہے، کاروباری زبان میں سیدھے سادے خیال اور فوری مطلب کو ادا کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ علمی زبان میں پیچیدہ سے پیچیدہ خیال کو اس طرح ادا کیا جاتا ہے کہ وہ ذہن میں روشنی کر دے۔ مہذب زبان کی یہی پہچان ہوتی ہے کہ وہ ادبی اظہار اور علمی اظہار دونوں کے لیے سرمایہ رکھتی ہو۔ کاروباری اظہار تو زبان کی ابتدائی حالت میں بھی کسی نہ کسی طرح ہو ہی جاتا ہے۔

مشرقی زبانوں کی ایک خصوصیت یہ بتائی گئی ہے کہ وہ جذباتی اظہار پر تو پوری طرح قادر ہیں مگر ذہنی اظہار کے لیے انھیں ابھی بہت ترقی کرنا ہے۔ گویا ادبی اظہار کے علاوہ علمی معیار سے بہت ترقی کی گنجائش ہے۔ ایک زمانے میں شاعری علوم کی زبان بھی تھی مگر رفتہ رفتہ اس نے اپنے مخصوص کردار کو پہچان لیا۔ اب مغرب میں کوئی تاریخ نظم نہیں کرتا نہ منظوم جغرافیہ لکھتا ہے، نہ نفسیات اور سماجیات کے مسائل نظم کرتا ہے۔ شاعری فرد کے جذبے کی ترجمان بن گئی اور نثر اس کے ذہن کی۔ علمی نثر کی ترقی اسی میلان کا نتیجہ ہے۔ اس ترقی نے شاعری کو بھی فائدہ پہنچایا ہے کیونکہ ادبی اظہار اور علمی اظہار الگ الگ راستوں پر گامزن ہونے کے باوجود چور دروازوں اور پگڈنڈیوں کے ذریعے سے ایک دوسرے سے متاثر ہوتے ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ مشرقی زبانوں میں علمی اظہار کی کوئی روایت نہیں ہے یا علمی زبان بہت کم ملتی ہے، خود اردو کو ہی لے لیجیے۔ اس

میں علمی نثر انیسویں صدی کے وسط سے ملنے لگتی ہے۔ اور سرسید اور اُن کے رفقار کے ہاتھوں اسے بڑی ترقی ہوئی۔ مگر اس میں شک نہیں کہ علمی زبان پر ادبی زبان و اسالیب کا اثر زیادہ رہا ہے چنانچہ آج بھی علمی نثر کی تعریف کرتے وقت اس کی سلاست، شگفتگی، روانی پر زور دیا جاتا ہے، اور کبھی کبھی تو یہ بھی کہہ دیا جاتا ہے کہ اس میں افسانے کی سی دلچسپی ہے۔

اس وجہ سے ضرورت ہے کہ ہم آج کی صحبت میں سب سے پہلے علمی نثر کی ضروریات پر کچھ غور کر لیں کیوں کہ ترقی اردو بورڈ کا کام اس علمی نثر کو فروغ دینا ہے۔ اس فروغ کا مقصد صرف معلوماتی ادب کا ایک ذخیرہ مہیا کرنا ہی نہیں، خیال اور ذہن کو تقویت دے کر زیادہ سے زیادہ پیچیدہ مفاہیم اور نازک ترین کیفیتوں کے اظہار پر قدرت حاصل کرنا اور اس طرح زبان کو وسعت اور جامعیت عطا کرنا ہے۔ علمی نثر کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ مشکل ہو یا آسان، عجمی لے لکھتی ہو یا ہندی علمی نثر علم کے مطالب کے اظہار کے لیے ہوتی ہے۔ جہاں علم کے مبادیات عام فہم زبان میں بیان کرنا ہیں وہاں وہ آسان ہوگی تو اس کے ساتھ موٹی موٹی باتوں پر اکتفا کرے گی، جہاں وہ اس علم کے اسرار و رموز پر روشنی ڈالے گی وہاں اس کا فرض اتنا ہی ہوگا کہ وہ سچ اور صرف سچ بولے اور پوری بات کہے۔ اس لیے اصطلاحات سے اسے لازمی طور پر کام لینا پڑے گا۔ اس کا مقصد معلومات عطا کرنا ہوگا، جذبات سے اپیل نہیں۔ علوم کی بہت سی قسمیں ہیں۔ انھیں سہولت کے لیے تین خانوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔ قدرتی علوم جس میں طبعی علوم اور حیاتیاتی

علوم آتے ہیں۔ سماجی علوم جن میں سیاسیات، اقتصادیات، نفسیات، لسانیات، جغرافیہ، تعلیم آتے ہیں۔ تاریخ کو پہلے انسانی علوم (Humanities) میں رکھا جاتا تھا اب اسے سماجی علوم میں شامل کیا جاتا ہے۔ انسانی علوم میں فلسفہ، فنونِ لطیفہ اور ادبیات آتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ قدرتی علوم میں سے طبیعاتی علوم میں نثر کی زبان خالص معلوماتی ہوتی ہے اور اس کا نصب العین ریاضی کی طرح قطعیت حاصل کرنا ہوتا ہے۔ حیاتیاتی علوم میں انواع کے رشتوں کی تفصیل اور ارتقا کی منزلوں کی تشریح کے سلسلے میں بیانیہ انداز کی وہ وضاحت بھی ضروری ہے جس میں ایک خوشگوار پہلو ہو سکتا ہے مگر اسے کسی طرح نمایاں نہ ہونا چاہیے۔ اجتماعی علوم کے سلسلے میں معلومات ہی کا معاملہ نہیں یہاں رشتوں کی پیچیدگی کے علاوہ اسباب و علل کے سلسلے کو بھی ذہن میں رکھنا ہوتا ہے۔ قوموں کی تقدیر، اسرارِ ادائم، نفسیات کی بھول بھلیاں، سماج کی سیڑھیاں، کسبِ زر کی داستان، مختلف خطوں کی آب و ہوا کا طبایع اور نفسیات پر اثر غرض سماجی علوم میں چونکہ صرف معلومات کا سوال نہیں بلکہ معلومات کی ترتیب، بنیادی اور فروعی مسائل کی تشریح اور مختلف نظریات کے تحت ان کی اہمیت سے بحث ہوتی ہے اس لیے سماجی علوم میں نثر کا کام قدرتی علوم سے زیادہ مشکل ہو جاتا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ قدرتی علوم میں زیادہ تر ایک نظریے کے مطابق اظہارِ خیال ہوتا ہے۔ سماجی علوم کے معاملے میں نظریوں کی کثرت ہے۔ قدرتی علوم کے سلسلے میں مکمل معروضیت ممکن ہے۔ سماجی علوم کے سلسلے میں اس کی کوشش ضروری ہے مگر

شخصی نظر یا داخلی انداز کا دخل بھی ہو ہی جاتا ہے جس کی وجہ سے جذبے کی زبان کو کچھ بار مل جاتا ہے۔" نصب العین یہاں بھی معروضیت ہے۔ انسانی علوم میں فلسفہ علم کی وہ شاخ ہے جہاں مجرّد تصوّرات سے بحث ہے، جلوؤں کی کثرت میں ایک وحدت دیکھنے کی سعی ہے یا دوسرے الفاظ میں ایک نظامِ فکر بنانے یا ایک ذہنی محور پانے کی جستجو، اس لیے فلسفے کی بنیاد منطق پر ہے اور استدلال اس کا طریقۂ کار ہے۔ برٹرینڈ رسل نے کہا ہے کہ شوپنہار، نطشے اور برگساں کو خالص فلسفی اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ ان کے یہاں ادبیت بھی در آئی ہے۔ یعنی ان کی بظاہر طاقت دراصل ان کی کمزوری ہے۔ کانٹ کے متعلق یہ بات نہیں کہی جا سکتی۔ ادبیات کے سلسلے میں ادبی تنقید علوم کے ذیل میں آتی ہے۔ اس لیے جدید دور میں اسے زیادہ سائنٹفک بنانے پر زور دیا گیا ہے لیکن چونکہ یہ بہرحال ادب کی ایک شاخ ہے اس لیے اور سائنسی ہوتے ہوئے بھی ادبی اظہار سے اپنا رشتہ توڑ نہیں سکتی، ہاں تاثرات کی دلدل سے اسے ضرور نکلنا ہے۔

اس تمہید کا مقصد یہ ہے کہ ہم علوم کی زبان کی خصوصیات کو ہی ذہن میں رکھیں، معلومات دینے کو سب سے زیادہ اہمیت دیں، پھر منطقی ترتیب، معروضیت اور ایک غیر جانب دار زبان کو جو جذبے کی گرمی یا شخصیت کے لمس سے بڑی حد تک آزاد ہو۔ ان اصولوں کی روشنی میں ہمیں ترقی اردو بورڈ کے تراجم اور تصانیف کے کام کو آگے بڑھانا ہے۔

ترجمے کے کام کو اب تک تصنیف کے مقابلے میں عام طور پر حقیر سمجھا گیا ہے، یہ بہت غلط میلان ہے۔ ترجمے کی اہمیت کسی طرح تخلیق سے کم نہیں۔ ترجمے میں تخلیق کو از سرِ نو پانا ہوتا ہے اس لیے امریکہ میں ترجمے کے لیے دوبارہ تخلیق Recreation کا لفظ بھی استعمال کیا گیا ہے۔ ترجمے کے ذریعے سے ہم دوسری زبانوں کے افکار و اقدار سے آشنا ہوتے ہیں۔ ایک فاضل کے الفاظ میں مترجم کا کام صرف لسانیاتی نہیں بشریاتی Anthropological بھی ہے یعنی اسے صرف اصل زبان Source Language سے ہی واقفیت نہیں ہونی چاہیے، اسے اس زبان کی تہذیب اور معاشرے سے بھی آشنا ہونا چاہیے۔ اس کی دو مثالیں دینا ضروری ہیں تاکہ بات واضح ہو جائے۔ دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کے لیے روم کی تاریخ کے ترجمے میں Papal Bulls کا ترجمہ پاپائی سانڈ کیا گیا تھا۔ اردو کے ایک ممتاز ادیب نے اپنی کتاب میں شیکسپیئر کے ایک ڈرامے As you Like it سے ژاک کی ایک تقریر کا حوالہ دیا۔ اس میں لفظ Humour کا ترجمہ مزاح کیا گیا تھا حالانکہ یہاں طبی اصطلاح خلط مراد ہے۔

مغرب کی رومانی تحریک میں مشرقی ادب کے تراجم کا بڑا اثر ہے۔ جدیدیت کی تحریک میں چین اور جاپان کی شاعری کے تراجم کا بھی دخل ہے۔ ہندوستان کی نشاۃ الثانیہ پر مغربی ادب کے تراجم براہِ راست اثر انداز ہوتے ہیں۔ ہماری علمی نثر اور جدید نظم دونوں مغربی تراجم کے سہارے آگے بڑھے ہیں۔ اس لیے ترجمے کی اہمیت کسی طرح تخلیق یا تصنیف سے کم نہیں۔ یہ تخلیق کے لیے بھی

نئے زمین و آسمان دیتا ہے اور علمی موضوعات پر تصانیف کے لیے بھی ذہنی غذا مہیا کرتا ہے۔ یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ علمی کتابوں کے ترجمے میں آزاد ترجمے یا اصل خیال کو اپنے الفاظ میں بیان کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہاں وہی بات ہے کہ خوب پیو ورنہ مقدس چشمے کو ہاتھ نہ لگاؤ۔ یہاں صرف لفظی ترجمے اور مطابق اصل ترجمے یعنی (Literal and faithful) پر گفتگو ہو سکتی ہے۔ لفظی ترجمے میں لسانیات کی رو سے ایک متنی اظہار کو دوسرے متبادل متنی اظہار میں منتقل کرنا ہوتا ہے لیکن جیسا کہ اوپر کہا گیا ترجمہ صرف لسانیاتی عمل نہیں بشریاتی عمل بھی ہے، اس لیے ظاہر ہے کہ مطابق اصل کو ترجیح ہونی چاہیے کیونکہ ہر زبان کی صرفی و نحوی خصوصیات علیحدہ ہوتی ہیں۔ خصوصاً انگریزی ترجمے میں تو لفظی ترجمہ مضحکہ خیز ہو جاتا ہے اس لیے مطابق اصل کے معنی یہ ہوئے کہ اصل زبان کے متن کو ترجمے کی زبان کے ایسے الفاظ میں ڈھالا جائے جو ترجمے کی زبان کی جی نی اُس کے مطابق ہوں مگر اصل زبان کے مفہوم کو زیادہ سے زیادہ ظاہر کرنے پر قادر ہوں۔ یوں تو ایلیٹ نے یہ بھی کہا ہے کہ کسی زبان کی شاعری کا ترجمہ دوسری زبان میں ناممکن ہے مگر ترجمے ہوئے ہیں اور ان کے اثرات بھی پڑے ہیں۔ ترجمے کو جودت نے ایک مفاہمہ کہا ہے۔ یہ مفاہمہ بہرحال کبھی زیادہ کامیاب ہوتا ہے کبھی کم۔ مگر اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالنا چاہیے کہ ترجمہ نہیں ہو سکتا یا ترجمہ نہیں کرنا چاہیے۔ جہاں تک ادب العالیہ یا علمی سرمایے کے ترجمے کا سوال ہے اس سلسلے کی افادیت میں شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ ہاں مطابق اصل ترجمے پر زور دیا

جاسکتا ہے۔ اس ترجمے کے لیے چند شرائط ہیں۔ مترجم اس موضوع سے واقفیت رکھتا ہو اور اپنی زبان کے سرمایے پر بھرپور نظر کے علاوہ اصل زبان سے بھی اچھی طرح واقف ہو۔ اگر وہ موضوع سے واقف ہے اور اصل زبان سے بھی بڑی حد تک آشنا ہے مگر اپنی زبان کے سرمایے پر اس کی نظر نہیں ہے تو وہ جابجا ٹھوکریں کھائے گا۔ اس کی زبان اکھڑی اکھڑی ہوگی اور اس کا ترجمہ پڑھنا ایسا ہوگا جیسا ناہموار راستے سے گزرنا۔ اگر وہ اپنی زبان پر عبور رکھتا ہے مگر اصل زبان سے اس کی واقفیت محدود ہے تو ظاہر ہے اور بھی خطرناک صورت پیدا ہوجائے گی، پھر علوم کے تراجم میں زبان یا زبانیں جاننے سے بھی مقدم اس علم سے واقفیت ہے اس لیے بھول کر بھی صرف زبان پر یا زبانوں پر عبور کی وجہ سے ترجمے کا کام کسی کو نہ دینا چاہیے۔ موضوع سے واقفیت بنیادی شرائط ہے، اس کے بعد اصل زبان سے اور پھر اپنی زبان سے۔ یہی وجہ ہے کہ فرینک رایٹ (مترجم) کی Mass Translation Project میں یہ طریقہ برتا گیا ہے۔

Translator - Quality Control - Technical Editor - Language Editor,

مترجم۔ معیار کا نگران۔ ٹیکنیکل ایڈیٹر۔ زبان کا ایڈیٹر۔

اس لیے میری رائے میں ترقی اردو بورڈ کو خالص علمی کتابوں کے ترجمے میں پہلے تو موضوع کے ماہر کا انتخاب کرنا چاہیے۔ اس کے بعد ترجمے کے معیار کو پرکھنے کے لیے ایک دوسرے ماہر کو کتاب دکھانا چاہیے جسے تراجم کا بھی تجربہ ہو۔ اس کے بعد ٹیکنیکل ایڈیٹر سے مدد لینا

چاہیے جو صرف یہ دیکھے کہ مواد کی ترتیب، اعداد و شمار، چارٹ وغیرہ درست ہیں۔ آخر میں زبان کے ماہر کی نظر بھی ضروری ہے تاکہ ترجمہ زبان کی جی نی اس کے مطابق ہو اور الفاظ کی نشست اور جملوں کی ساخت اجنبی نہ معلوم ہو۔ علمی کتابوں کے ترجمے کے لیے اردو میں اچھے نمونے موجود ہیں۔ مرزا ہادی رسوا، عبدالباری، خلیفہ عبدالحکیم، عبدالمجید سالک، فلسفۂ جذبات اور مکالمات برکلے والے مولانا عبدالماجد، ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر عابد حسین، سید ہاشمی فرید آبادی، عزیز احمد، اختر رائے پوری، امتیاز علی تاج، لطیف الدین احمد، مبارز الدین رفعت رحم علی الہاشمی نے قابل قدر ترجمے کیے ہیں۔ پھر بھی انھیں حرف آخر سمجھنا غلط ہوگا۔ ترجمے کا ایک اہم اصول یہ ہے کہ اصل میں کمی بیشی نہ کی جائے۔ یورپ میں ایک بین قومی جماعت ہے جس کا نام FIT ہے۔ یعنی فیڈریشن آف انٹرنیشنل ٹرانسلیٹرس۔ اس نے مترجموں کا ایک چارٹر مرتب کیا ہے۔ اس کی ایک دفعہ میں کہا گیا ہے کہ "مشکل نقروں کو مختصر کرنا یا انھیں خارج کر دینا غیر اخلاقی بات ہے۔" اس کے چند اور اصول قابلِ ذکر ہیں: ایک تو "اصل زبان کے بجائے کسی درمیانی زبان کے ذریعے سے ترجمہ ایک ایسا مفاہمہ ہے جو غیر تسلی بخش ہے۔" دوسرے "نظم کا نثر میں ترجمہ فن پارہ کہلانے کا مستحق نہیں"۔ تیسرے "اسٹائل اور فارم کے معاملے میں عملی طریقۂ کار کو اپنانا چاہیے۔" مثلاً اصل زبان میں اگر کوئی ذو معنی لفظ ہے تو اس کا لفظی ترجمہ مناسب نہیں۔ یہاں اس سے ملتا جلتا ترجمے کی زبان کا لفظ ہونا چاہیے جس میں یہی رعایت ہو۔

اب میں چند مشہور ترجموں سے مثالیں دے کر یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ان کو نظر انداز کرنے سے کیا خرابیاں پیدا ہوئیں۔

ارسطو کی کتاب فن شاعری poetics یا بوطیقا مغربی تنقید کا صحیفۂ اوّل کہی جا سکتی ہے۔ آج تک مغربی تنقید میں اس کے ایک ایک لفظ اور ایک ایک فقرے پر بحث ہوتی ہے اور اس سے برابر نئے معانی اور مطالب نکالے جاتے ہیں۔ یہ ان بنیادی کتابوں میں سے ہے جس کا ترجمہ دنیا کی قریب قریب ہر زبان میں موجود ہے۔ اردو میں اس کا ترجمہ عزیز احمد نے ۱۹۴۱ء میں کیا تھا۔ عزیز احمد کا ترجمہ عام طور پر اچھا ترجمہ سمجھا جاتا ہے مگر ارسطو کی ٹریجڈی کی تعریف کا ترجمہ ملاحظہ کرکے آپ خود فیصلہ کیجیے۔ پہلے انگریزی ترجمہ ملاحظہ کیجیے۔ پھر عزیز احمد کا ترجمہ پھر اس پر تنقید اور آخر میں میرا ترجمہ۔

"Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certuin magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of nur-rative, through pity and fear, effec-ting the proper purgation of these

emotions."

BUTCHER

"ٹریجڈی نقل ہے۔ کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو جس سے حظ حاصل ہوتا ہو لیکن مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے جو دردمندی اور دہشت کے ذریعے اثر کر کے ایسے ہیجانات کی صحت و اصلاح کرے۔"

اردو میں اوقاف کا استعمال کم ہی ہوتا ہے۔ عزیز احمد نے صرف اسٹاپ کامے اور ونقفے کا استعمال کیا ہے۔ حالانکہ انگریزی میں کاما اور کولن کا استعمال ہے۔ جملہ ایک ہی ہے، عزیز احمد نے ایک جملے کا ترجمہ چار جملوں میں کیا ہے اور بعض ضروری الفاظ چھوڑ دیے ہیں۔ بعض الفاظ کے ترجمے سے بھی میں متفق نہیں ہوں۔ Serious, کا ترجمہ اہم کے بجائے سنجیدہ ہونا چاہیے تھا۔ Magnitude کے لیے اردو میں سامنے کا لفظ حجم موجود ہے، اس کے لیے مناسب عظمت اور پھر قوسین میں طوالت لکھنا غیر ضروری تھا۔ مزین زبان کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے کہ جس سے حظ حاصل ہو In the form of action not of narrative کا ٹکڑا جو بہت اہم ہے چھوڑ دیا گیا ہے پھر katharsis یا purgation کے لیے ایک لفظ کے بجائے دو لفظ صحت و اصلاح ہیں اس لیے میرے نزدیک نہ تو اس شکل میں مطابق اصل ترجمہ ہے نہ لفظی ترجمہ بلکہ ادھورا اور ناقص ترجمہ ہے، اس سے اصل کی روح مجروح ہوتی ہے۔ میرے نزدیک انگریزی عبارت کا ترجمہ کچھ اس قسم کا ہونا چاہیے،

"پس ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقالی ہے جو سنجیدہ، مکمل اور مناسب حجم کا ہو جس کی زبان ہر قسم کی فنی آرائش سے مزین ہو اور (آرائش کی) یہ قسمیں کھیل کے مختلف حصوں میں پائی جاتی ہوں، یہ عمل کے روپ میں ہو نہ کہ بیانیہ کے، اور رحم اور خوف کے ذریعے سے جذبات کا تنقیہ کرے۔"

تنقیہ کے علاوہ ایک اور لفظ بھی استعمال کیا جا سکتا ہے تزکیہ۔ فرق یہ ہے کہ تنقیہ طب کی اصطلاح ہے اور تزکیہ تصوف کی۔ تنقیہ میں فاسد مادے کے خارج ہونے اور پھر جسم کے نظام سے صحت پانے کا مفہوم موجود ہے۔ تزکیہ میں رفعت اور پاکی کا مفہوم ہے۔ صحت و اصلاح سے وہ مفہوم ادا نہیں ہوتا جو میرے نزدیک kathursis کا ہے۔

بہرحال یہ تو واضح ہو ہی گیا کہ بنیادی کتابوں کے متن کا ترجمہ قطعی طور پر مطابق اصل ہونا چاہیے۔ اس میں تبدیلی کی گنجائش ہے نہ اضافے کی نہ کسی لفظ یا فقرے کو حذف کرنے کی، اس لیے اردو میں فن شاعری کے ایک اور ترجمے کی ضرورت ہے اور اس کے لیے عنوان بوطیقا جیسے ثقیل عربی لفظ کی بجائے صرف فن شاعری یا شعریات لکھنا کافی ہوگا۔ جمیل جالبی نے ایلیٹ کے کچھ مضامین کا ترجمہ کیا ہے جس کی عام طور پر تعریف کی گئی ہے۔ ایلیٹ کے مضمون Tradition & Individual Talent کے ایک اقتباس اور جالبی کے ترجمے پر غور کیجیے۔ دیکھیں آپ کے پلے کیا پڑتا ہے:

'I am alive to a usual objection to

what is clearly part of my programme for the metier of poetry. The objection is that the doctrine requires a ridiculous amount of erudition (pedantry), a claim which can be rejected by appeal to the lives of poets in any pantheon. It will even be affirmed that much learning deadens or perverts poetic sensibility:

"میں اس عام اعتراض سے واقف ہوں جو شاعری کے
پیشے کے سلسلے میں میرے پروگرام کا ایک حصہ ہے۔
اعتراض یہ ہے کہ نظریے کے لیے مضحکہ خیز حد تک تبحر علمی
اور اصول پسندی کی ضرورت پڑتی ہے اور جو ایک ایسا
دعوی ہے جسے شاعروں کے حالات زندگی پر نظر ڈالتے
ہی سے رد کیا جا سکتا ہے۔ اس سے یہ بھی پتہ چلے گا
کہ زیادہ علمیت شاعرانہ احساس و ادراک کو کند کر دیتی
ہے یا روک دیتی ہے۔" ۱۴۲-۴۳

پہلے جملے کا ترجمہ بالکل غلط ہے۔ ترجمہ یہ ہونا چاہیے: "میں اس عام اعتراض سے واقف ہوں جو شاعری کے پیشے کے سلسلے میں میرے پروگرام کے ایک حصے پر کیا جاتا ہے۔" اب دوسرا جملہ لیجیے: 'اعتراض

یہ ہے کہ نظریے کے لیے مضحکہ خیز حد تک تبحر علمی (اور اصول پرستی) کی ضرورت پڑتی ہے اور جو ایک ایسا دعویٰ ہے جسے شاعروں کے حالات زندگی پر نظر ڈالنے سے ہی رد کیا جا سکتا ہے۔" یہاں نظریہ سے پہلے لفظ 'اس' ضروری ہے، پھر یہ جملہ اچھی اردو کا جملہ نہیں ہے نیز اس میں pantheon کا ترجمہ سرے سے کیا ہی نہیں گیا۔ میرے نزدیک اس جملے کا ترجمہ یہ ہونا چاہیے: "اعتراض یہ ہے کہ میرے نظریے کے مطابق مضحکہ خیز حد تک تبحر علمی (بلکہ فضیلت آلی) درکار ہے یہ ایک ایسا دعویٰ ہے جو کسی مقدس سلسلے کے شعرا کے حالات زندگی کی روشنی میں رد کیا جا سکتا ہے۔ (بلکہ معترض) اس پر بھی زور دیں گے کہ زیادہ علمیت شعری حسیت کو مردہ کر دیتی ہے یا مسخ کر دیتی ہے۔" ادبی تنقید کا ترجمہ اگرچہ آسان نہیں مگر فلسفے کا ترجمہ بہر حال بہت مشکل ہے۔ اردو میں افلاطون کی ریاست کا وہ ترجمہ جو ڈاکٹر ذاکر حسین نے کیا ہے، عابد حسین کا کانٹ کی تنقید عقل محض کا ترجمہ، خلیفہ عبدالحکیم، مرزا ہادی رسوا اور مولانا عبدالباری کے تراجم مجموعی طور پر اچھے ترجمے ہیں۔ اگرچہ عقل محض کے مقابلے میں میرے نزدیک عقل خالص شاید بہتر ہوتا۔ ظفر حسین نے انواع فلسفہ کے نام سے Types of Philosophy کا بہت اچھا ترجمہ کیا ہے۔ سماجی علوم میں قابل قدر ترجمے روسو کے معاہدۂ عمرانی کا ترجمہ، ڈاکٹر محمود حسین کا کیا ہوا، کینس کا روزگار، شرح سود و زر ابو سالم کا کیا ہوا۔ ولیم جیمس کی مشہور کتاب نفسیات واردات انسانی کا ترجمہ خلیفہ عبدالحکیم کا کیا ہوا، اچھے ترجمے ہیں

جا سکتے ہیں۔ پھر بھی سماجی علوم میں بہت سی بنیادی کتابوں کا ترجمہ ہونا باقی ہے۔ ہمارے دستور کا جو ترجمہ اجمل خاں، محمد مجیب اور ہارون خاں شروانی نے کیا ہے وہ نہ صرف اردو میں انگریزی کی روح کو برقرار رکھنے میں کامیاب ہے بلکہ اس کی خوبی یہ ہے کہ ترجمہ معلوم نہیں ہوتا۔ تمہید ملاحظہ ہو:

ہم ہند کے لوگوں نے پوری سنجیدگی کے ساتھ فیصلہ کیا ہے کہ ہند کو ایک پورے
اختیار والی عوامی جمہوریہ بنائیں اور اس کا بندوبست کریں کہ اس کے ہر شہری کو
انصاف ملے، سماجی، معاشی اور سیاسی
آزادی ملے، خیال، بیان، عقیدے، مذہب اور عبادت کی
برابری ملے، حیثیت اور موقعوں میں
اور ہم نے طے کیا ہے کہ شہریوں کے درمیان محبت بھائی چارہ پھیلائیں کہ فرد کا
وقار اور قوم کی ایکتا محفوظ رہے۔

یہاں تک تصنیف و تالیف کا سوال ہے اس کے مسائل ترجمے کے مسائل سے ذرا مختلف ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ تصنیف کے کئی درجے ہوتے ہیں۔ ایک ابتدائی درجہ عام فہم انداز میں کسی مسئلے کے مبادیات کو بیان کرنے کا ہے۔ مثلاً سیاسیات یا نفسیات پر کوئی ابتدائی کتاب لکھی جاتی ہے جو ایسے طالب علموں کے لیے ہو۔ اس میں نصاب کی ضروریات کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ طلبا کی عمر اور استعداد اور ان کی زبان پر قدرت کو بھی دیکھنا پڑے گا۔ موضوع کے مناسب معیار کو دیکھنا ہوگا تاکہ اس ابتدائی منزل پر کوئی غلط نظریہ ذہنوں میں رائج نہ ہو جائے۔ یہاں اصطلاحات کی تعداد زیادہ ہوگی مگر یہ ضروری ہوگا کہ یہ اصطلاحات مستند

ہوں ـــــ بی۔ اے کی منزل کے بعد ایم۔ اے کی منزل کے لیے کتابیں لکھوانے کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ یہاں کتاب کا معیار خالص علمی ہوگا۔ زبان کے عام فہم ہونے پر اصرار نہ ہوگا۔ کیونکہ یہ کتابیں اس مضمون میں مہارت حاصل کرنے کے لیے پڑھی جائیں گی۔ اس منزل پر موضوع پر جدید ترین معلومات ضروری ہوں گی ترقی اردو بورڈ ابھی تو پہلی منزل کے لیے کتابیں لکھوا رہا ہے دوسری منزل بعد میں آئے گی، اس لیے اس منزل کے مسائل پر بعد میں غور کیا جا سکتا ہے۔ یہاں تو یہ کہنا کافی معلوم ہوتا ہے کہ میرے نزدیک ہر مضمون کے لیے تراجم اور تصانیف میں ایک خاص تناسب ہونا چاہیے۔ تراجم کی اہمیت مسلّم مگر تصانیف بی۔ اے کی منزل پر زیادہ اہم ہیں۔ اس لیے اگر کسی مضمون پر چند کتابوں کا ترجمہ کر دیا گیا ہے تو کم سے کم چار تصانیف بھی ہونی چاہئیں۔ اگر کوئی ماہرِ فن اپنی فکر اور تجربے کی بنا پر سیاسیات یا اقتصادیات پر کوئی کتاب لکھے گا تو ہمارے طلبا اس مضمون سے زیادہ آشنا ہوں گے۔ ترجمے کے ذریعے اتنا ابلاغ نہیں ہوتا جتنا تصنیف کے ذریعے ہوتا ہے سماجی علوم میں ویسے ہی ہندوستانی ماحول اور مشرقی فضا کو دیکھتے ہوئے تصانیف کی زیادہ ضرورت ہے کیوں کہ مقامی مثالوں کے ذریعے بات کو زیادہ اچھی طرح ذہن نشین کرایا جا سکتا ہے۔ ترجمہ بہرحال پٹری پر چلنے کے مترادف ہے اور طالب علم اس پٹری سے اُکتا بھی سکتا ہے۔ تصنیف میں زیادہ آزادی ہے اور اس کے ذریعے سے زیادہ سے زیادہ وسیع فضا کی سیر کی جا سکتی ہے۔

اب مجھے اصطلاح سازی کے اصولوں کے متعلق کچھ کہنا ہے۔
اس سلسلے میں ہمیں چاہیے کہ وحید الدین سلیم کی "وضع اصطلاحات"
کو خاص طور سے نظر میں رکھیں۔ جو لوگ آنکھ بند کرکے انگریزی کی
اصطلاحات بجنسہٖ لینا چاہتے ہیں ان کے متعلق وحیدالدین سلیم کی
رائے یہ ہے؛

"انگریزی زبان میں علمی الفاظ کی اس قدر
کثرت ہے کہ اگر ان سب الفاظ کو ہم بگاڑ
کر جاہلوں کی زبان کی خراد پر چڑھا کر اپنی زبان
میں داخل کرلیں تو ہماری زبان کا قدرتی حسن
وجمال اور اُس کے خط وخال کی قدرتی خوبیاں
سب خاک میں مل جائیں گی۔ اجنبی زبان کے
الفاظ کی کیسی ہی تراشں خراشں کیوں نہ کی
جائے ان میں اجنبیت کی بو اس قدر باقی رہتی
ہے کہ اہلِ زبان ان سے مانوس نہیں ہوتے۔
ہماری زبان میں موجودہ اصلی الفاظ کی تعداد
ہی بمقابلہ مہذب زبانوں کے کم ہے۔ اگر
انگریزی زبان کے تمام علمی الفاظ توڑ مروڑ کر
اسں میں بھر دیے جائیں تو ان کی تعداد اصلی
الفاظ سے بھی زیادہ ہوجائے گی۔ اور ہماری
زبان کی لوچ اور نزاکت سب ملیا میٹ ہوجائے
گی اور ہم ایسی زبان بولنے اور لکھنے پر مجبور

ہوں گے جن کے الفاظ کا کوئی جزو گوش آشنا
اور مانوس نہ ہوگا۔ برخلاف اس کے اگر ہم
انگریزی زبان کے علمی الفاظ کے مقابلے میں
ایسے الفاظ وضع کریں جن کے اجزا پہلے سے
گوش آشنا اور مانوس ہوں تو اس سے نہ تو
زبان کی سلاست اور لوچ میں کوئی فرق آئے
گا اور نہ ہم اپنی زبان میں کسی ناگوار مداخلت
کے مرتکب ہوں گے۔"

(وضع اصطلاحات)

میں اس نظریے سے مجموعی طور پر اتفاق کرتا ہوں' ہاں صرف یہ عرض کرنا ہے کہ اس کے باوجود بعض ایسے الفاظ کے لیے جو بالکل نئے ہیں اور جن کا مفہوم کسی طرح سے پرانے الفاظ سے ادا نہیں ہو سکتا، ایک دو جگہ انگریزی سے الفاظ لینے میں کوئی حرج نہیں۔ ان کی تعداد اتنی ہونی چاہیے کہ مجموعی طور پر زبان کی جی نی اس مجروح نہ ہو۔ یہاں میں نے لفظ مزاج یا بناوٹ استعمال نہیں کیا کیونکہ میرے نزدیک جی نی اس میں انفرادیت کا جو پہلو ہے وہ مزاج یا بناوٹ سے ظاہر نہیں ہوتا پھر لفظ جی نی اس ہمارے صوتی نظام سے ہم آہنگ ہے اس لیے ایسے الفاظ لینے میں کوئی حرج نہیں' ویسے بھی آئیڈیلزم، مارکسزم، ہیلٹ، ایڈی پس کمپلکس (Oedipus Complex) ایٹم، میزائل، ٹریبونل، اٹارنی، شیڈیول کو بجنسہ لے لینا بہتر ہوگا۔ ان کا ترجمہ کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہ لفظ

اخباروں میں استعمال ہونے لگے ہیں۔

پھر بھی اصطلاح سازی کے لیے ہر جدید زبان کو کسی کلاسیکل زبان کی مدد کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگرچہ وحیدالدین سلیم نے اس پر زور دیا تھا کہ اردو کے آریائی مزاج کا خیال رکھا جائے گا مگر جامعہ عثمانیہ کی اصطلاحوں میں طباطبائی کے اثر سے عربی سے ضرورت سے زیادہ فائدہ اٹھایا گیا۔ چند سال ہوئے، کابل میں ترجمے پر ایک سیمینار ہوا تھا جس میں ایران، افغانستان، تاجکستان، ہندوستان اور پاکستان کے نمائندے شریک ہوئے۔ میں اس سیمینار میں موجود تھا۔ ایران کے نمائندوں نے بتایا کہ ان کے یہاں عربی کی اصطلاحوں کی بجائے اب فارسی کی اصطلاحیں برتنے کا رواج ہے۔ انھوں نے اس کے علاوہ فرانسیسی کے اثر کی وجہ سے بہت سی فرانسیسی اصطلاحوں کو معرّب کر لیا ہے۔ ظاہر ہے کہ تبدیلی کا یہ عمل ہمارے یہاں بھی جاری ہے اور جاری رہنا چاہیے مگر ہم کب تک پہلے فارسی سے پھر عربی سے پھر انگریزی سے لیتے ہی رہیں گے۔ اردو چونکہ ایک جدید ہندوستانی زبان ہے اور اس کی بنیاد کھڑی بولی ہے جو شورسینی اپ بھرنش سے نکلی ہے اس لیے اس کا تعلق اپ بھرنش کے ذریعے سنسکرت سے ہے۔ سنسکرت کا رشتہ فارسی سے مسلّم ہے کیوں کہ دونوں زبانیں انڈو ایرین خاندان سے تعلق رکھتی ہیں اس لیے اگرچہ ہم اردو کی جینیس کو دیکھتے ہوئے سنسکرت کی اصطلاحوں سے زیادہ فائدہ نہیں اٹھا سکتے پھر بھی فارسی کی اصطلاحوں پر زیادہ توجہ کر کے سنسکرت سے قریب رہ سکتے

ہیں۔ مثال کے طور پر ہم conscious, sub-conscious
unconscious کے لیے شعور، تحت شعور اور لاشعور کی اصطلاحیں
استعمال کرتے ہیں، ان کی جگہ فارسی کی اصطلاحیں آگہی، زیر آگہی اور
ناآگہی بے تکلف استعمال کر سکتے ہیں۔ اس لیے میرے نزدیک اصطلاح
سازی کے لیے ہمارا اصول یہ ہوگا کہ موجودہ اصطلاحوں میں سے جو
ہمارے آریائی مزاج کے مطابق ہیں وہ بجنسہ رہنے دی جائیں۔ نئی
اصطلاحیں فارسی کی مدد سے بنائی جائیں اور جہاں انگریزی کی اصطلاح
ناگزیر ہو وہاں انگریزی کی اصطلاح تھوڑے سے تصرف کے
ساتھ اپنا لی جائے۔ اس سلسلے میں ہمیں ایک اصول کو چھوڑنا
پڑے گا جس پر اب تک ہمارے عالم اور خود میں بھی سختی سے عمل پیرا
رہے ہیں۔ یعنی فارسی اور ہندی الفاظ کی ترکیب سے احتراز یا
ہندی اور عربی کے مرکب الفاظ بنانے سے پرہیز۔ ہماری زبان میں
بیسیوں ترکیبیں، دل بھڑک، چٹھی رساں، ہندی جیسے الفاظ موجود
ہیں تو کوئی وجہ نہیں کہ ہم حسب ضرورت اس اصول پر نئی اصطلاحیں
نہ بنائیں۔ انشاء نے دریائے لطافت میں اردو زبان کی خود
مختاری کا جو اعلان کیا تھا اس سے پوری طرح اتفاق ضروری ہے۔ انشا
نے کہا تھا کہ جو لفظ عربی یا فارسی کا اردو زبان میں مستعمل ہو گیا وہ اب
اردو کا لفظ ہے اور اسے اردو کے قاعدے سے برتنا چاہیے۔ اس اصول
پر عمل کرنے سے ہماری بہت سی مشکلات دور ہو سکتی ہیں۔

میں چند مثالوں سے اپنی بات واضح کرنا چاہتا ہوں۔ ہم nature
کے لیے 'فطرت'، Natural کے لیے فطری، Naturalism کے لیے

فطرت پرستی کی اصطلاحوں سے کام لیتے ہیں لیکن Supernatural
کے لیے افوق الفطرت کہتے ہیں حالانکہ فوق فطری کافی ہوگا۔ اسی طرح
International کے لیے بین الاقوامی کے بجائے بین قومی لکھنا
زیادہ مناسب ہوگا۔ نشاۃ الثانیہ کے لیے نئی بیداری مناسب
ہوگا۔ ہم نے مذہب میں صلوٰۃ کے بجائے نماز کو اختیار کر لیا لیکن
بہت سی اصطلاحیں عربی کی نہیں چھوڑ سکتے، حالانکہ فارسی کی اصطلاحیں
یا ہندی کی وہ اصطلاحیں جو ہمارے صوتی نظام سے متصادم نہ ہوں
ہمارے لیے زیادہ قابلِ قبول ہونی چاہئیں۔

اس سلسلے میں ایک بات اور قابلِ غور ہے۔ انگریزی میں لفظ
نیشن سے نیشنلائز اور آئیڈیل سے آئیڈلائز بنایا گیا ہے۔ اس نہج
پر ہمیں قومیانا اور آدرشیانا لکھنا چاہیے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ Idea-
lization کے لیے آدرشیانے کا عمل اور Nationalization
کے لیے قومیانے کا عمل لکھنا پڑے گا۔ قدیم اردو میں خرچ سے خرچنا
استعمال ہوتا تھا۔ وحیدالدین سلیم نے اس اصول پر برتنا کی
حمایت کی تھی۔ اس طرح سے بہت سے فعل بنائے جا سکتے ہیں گو اس
میں شک نہیں کہ ہر جگہ یہ اصول کام نہیں دے گا۔ انگریزی میں بھی
نہیں دیتا۔

اصطلاح سازی بہرحال ضروری ہے۔ نئے خیالات کے لیے نئے
الفاظ لینے ہوں گے، ہاں حالی کے بنائے ہوئے اصول کے مطابق
اس معاملے میں احتیاط سے کام لینا ہوگا۔ نئے الفاظ نئے ذہن کی تشکیل
کرتے ہیں۔ اردو کو جدید ذہن سے ہم آہنگ کرنے کے لیے جدید اصطلاحیں

بنائے بغیر چارہ نہیں۔ مگر کوئی جدید چیز بالکل جدید نہیں ہوتی، یہ کسی پُرانی اور بھولی بسری روایت کی تجدید، توسیع یا ترمیم ہوتی ہے اس لیے ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنے سارے خزانے کو کھنگالیں، بیشتر دوسروں کی اصطلاحات سے مدد لیں اور نئی چیزوں، نئے خیالات، نئے لفظوں کو حسبِ ضرورت اختیار کریں۔ یہ نہیں سوچنا چاہیے کہ یہ کتابیں کون پڑھے گا۔ طالب علم تو نہ اردو جانتے ہیں نہ ہندی نہ انگریزی۔ ایک طرف ہمیں اس پر اصرار کرنا چاہیے کہ جن کی مادری زبان اردو ہے وہ ثانوی تعلیم اردو کے ذریعے سے حاصل کریں تاکہ ان کی بنیاد مضبوط ہو۔ دوسری طرف ہمیں ان کو افسانہ دانیوں اور جذبات کے خشرستاں کے بجائے فکر ونظر کی رفعتوں کی طرف مائل کرنا ہوگا تاکہ وہ جدید ذہن پیدا کرسکیں اور اس جدید ذہن کی مدد سے موجودہ دور کی پُرپیچ اور نت نئے روپ بدلنے والی زندگی کے فرائض سے عہدہ برآ ہوسکیں۔ ترقی اردو بورڈ کے سامنے اپنے تراجم اور تصانیف کے کام میں یہی آدرش ہونا چاہیے۔ اس آدرش تک پہنچنے میں دیر لگے گی مگر تاریخ بتاتی ہے کہ اچھے راستے وہی ہوتے ہیں جو سب سے لمبے ہوتے ہیں کیونکہ انھیں میں خلوص، ریاض اور خونِ جگر کی مکمل نقش گری ہوسکتی ہے۔

جدّت پرستی اور جدیدیت کے مضمرات[1]

Modernism کا اردو میں ترجمہ میرے نزدیک جدّت پرستی یا تجدد پرستی ہونا چاہیے۔ Modernity اور Modernism میں فرق ہے اگرچہ بعض حلقوں میں ان الفاظ کو مترادف سمجھا گیا ہے۔ Modernity کے لیے اردو میں جدیدیت استعمال ہوتا ہے اس لیے میں اسی اصطلاح کو برتوں گا۔ Modernism میں دو پہلو ایسے ہیں جو یہ اصطلاح استعمال کرتے وقت ہمیں ذہن میں رکھنے چاہئیں۔ اوّل تو یہ اصطلاح ابتدا میں کلیسا کے حلقوں میں مذہبی اصلاح کے لیے استعمال کی گئی جس میں روایت کے بجائے عقل پر زور تھا دوسرے جدّت پرستی میں جدیدیت کے علاوہ موجودہ دور کے متعلق کمالات یا فیشن کے خاص پہلوؤں کی پرستش کا پہلو بھی ہے جو حاوی ہے جدیدیت یعنی Modernity کی روح کو کم اور اس کی ظاہری شان و شوکت یا مقبول قدروں کو زیادہ عزیز رکھتا ہے

---

[1] ترقی اردو بورڈ کی جانب سے جدیدیت پر ایک سیمنار (۱۹۷۱) میں پڑھا گیا۔

پھر اس میں نئے کی اس لیے تعریف ہے کہ وہ نیا ہے اس کی
افادیت سے چنداں غرض نہیں ہے۔ دراصل Modernism یا
جدت پرستی جدیدیت کو سستا کرتی ہے۔ یہ Modernolatory
یعنی نئی چیز یا نئی لہر کی پرستش بن جاتی ہے۔ میں جدت پرستی کو
اچھا نہیں سمجھتا۔ اس جدیدیت کا قائل ہوں اور اس کی ضرورت کو
محسوس کرتا ہوں۔ ویسے بھی کسی میلان کو مسلک بنانا مجھے پسند نہیں ہے
یہ علمی طریقۂ کار نہیں ہے، سطحیت یا Tabloid Thinking ہے
اور اس لیے ایک طرح کی صحافت یا پروپیگنڈا۔

ترقی اردو بورڈ کو یہ بات ذہن میں رکھنا چاہیے کہ اس کے
سامنے یہ مسئلہ کیسے آیا۔ ڈاکٹر ڈی۔ کے۔ آر۔ وی راؤ نے بورڈ کی گذشتہ
نومبر کی نشست میں اس بات پر زور دیا تھا کہ ہمیں اردو دنیا کو جدید
ذہن سے آشنا کرانے کے لیے اور اس میں جدید شعور پیدا کرنے کے لیے
ایسی کتابیں لکھوانی چاہییں جو انھیں حال کے مسائل سے عہدہ برآ ہونا
اور علمی دنیا کے جدید ترین افکار و اقدار سے آشنا ہونا سکھائیں۔ بورڈ
نے اس غرض سے سائنس دانوں کی ایک کمیٹی مقرر کی تھی کہ وہ
کتابوں کے لیے مناسب عنوانات تجویز کرے۔ جب یہ تجویز بورڈ کی
مجلس عاملہ کے سامنے آئی تو میں نے عرض کیا کہ جدیدیت کا مسئلہ
صرف سائنس دانوں کا نہیں ہے۔ اس میں سماجی علوم ادب اور
فنون کے نمائندے بھی ہونے چاہییں۔ چنانچہ ناموں کے اضافے کے بعد
پھر جب ایک جلسہ ہوا مگر اس میں بحث یہ چھڑ گئی کہ جدیدیت کیا ہے۔
اس کے نتیجے کے طور پر یہ سیمینار منعقد ہو رہا ہے۔

ظاہر ہے کہ خالص علمی نقطۂ نظر سے ہمیں سب سے پہلے یہ طے کرنا چاہیے کہ جدیدیت سے ہم کیا مراد لیتے ہیں اور اس میلان کو ہم کس لحاظ سے اچھا یا بُرا کہیں گے مگر میرے نزدیک سیمینار میں شریک ہونے والوں کو صرف اس پر اصرار نہیں کرنا چاہیے کہ جدیدیت کے کون سے پہلو بنیادی ہیں اور کون سے فروعی، بلکہ اس پر بھی غور کرنا چاہیے کہ ہم اردو دنیا میں مجموعی طور پر کس قسم کی جدیدیت چاہتے ہیں۔ شاید ہم اگر اردو دنیا کے عام ذہن کو ملحوظ رکھیں تو ہمیں کتابوں کے عنوانات طے کرنے میں آسانی ہوگی۔

پہلی بات تو مجھے یہ کہنا ہے کہ تبدیلی زندگی کا قانون ہے اس لیے میرے نزدیک جدیدیت ایک مستقل چیز ہے۔ اقبال نے اپنے ایک شعر میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے:

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

میرے نزدیک مغرب کی ترقی کا راز یہ ہے کہ اس نے فطرت کے اس قانون کو سمجھ لیا ہے اور تبدیلی کو قبول کرنے کے لیے اپنے ذہن کو آمادہ اور اپنے قلب کو کشادہ رکھا ہے۔ مشرق میں ہم تبدیلی سے خائف رہے ہیں اور باپ دادا کی ریت پر چلنے، لکیر کے فقیر رہنے، وضعداری نبھانے کو اچھا سمجھتے رہے ہیں۔ مغرب میں لوگ تبدیلی کے لیے آمادہ ہیں ہمارے یہاں تبدیلی حالات کے جبر کی بنا پر عمل میں آتی ہے۔ اس کی ایک مثال اردو دنیا سے دینا نامناسب نہ ہوگا۔ سرسید جدید دور کی عقلیت کو عام کرنا چاہتے تھے۔ تہذیب کا ایک نیا تصور دینا چاہتے

تھے دین اور شریعت میں فرق کرتے تھے معاشرت میں رواج کے بجائے احادیث کو مدنظر رکھتے تھے۔ تعلیم کی حیات بخش قدروں پر اصرار کرتے تھے۔ وہ انگریزی کو ذریعۂ تعلیم اس لیے بنانا چاہتے تھے کہ اس کے ذریعے سے جدید علوم تک ہمارے حلقے کی رسائی ہو مگر اس بحث با لآخر صرف انگریزی ذریعۂ تعلیم کو اس لیے قبول کرلیا گیا کہ اس کے ذریعے سے بہت سی ملازمتوں کے دروازے کھل سکیں گے انھیں اپنے ابتدائی خاکے میں ترمیم کرنی پڑی اور اپنے پروگرام کے صرف ایک حصے کو پورا کرکے اور اس میں بھی مذہبی تعلیم پر اپنا زور دینے پر چلانی پڑی۔ ذہنی تبدیلی رفتہ رفتہ حالات نے پیدا کی' تبدیلی کی مخالفت اور اس کی شدت کا اندازہ اکبر کے اس شعر سے ہو سکتا ہے:

سید اٹھے جو گزٹ لے کے تو لاکھوں لائے
شیخ قرآن دکھاتے پھرے پیسا نہ ملا

یہاں یہ بات بھی واضح کرنا ضروری ہے کہ تاریخی اعتبار سے یورپ میں جدید دور پندرہویں صدی سے شروع ہوتا ہے۔ ہندستان میں جدید دور انیسویں صدی سے شروع ہوتا ہے۔ یورپ میں تاریخی اعتبار سے جدیدیت کا ساڑھے چار سو سال کا سرمایہ ہے ہمارے یہاں تقریباً پونے دو سو سال کا۔ یورپ میں ازمنہ وسطی یعنی (Medieval ages) کو نشاۃ الثانیہ نے پندرہویں صدی میں ختم کردیا۔ ہمارے یہاں نشاۃ الثانیہ مغرب کے اثر سے انیسویں صدی کے وسط میں رونما ہوئی۔ یورپ میں صنعتی انقلاب نے سرمایہ داری کو اٹھارہویں صدی میں ایک ایسی طاقت بنادیا جس نے دنیا کے بڑے حصے کو اپنی دسترس

چین لے لیا۔ ہمارے یہاں کوئی صنعتی انقلاب نہیں ہوا۔ ہندوستان کا
دیہی نظام تقریباً دو ہزار برس سے پرانے ڈھرے پر چلتا رہا ہے۔
جاگیردارانہ نظام اپنے اندر کچھ خوبیاں بھی رکھتا تھا۔ مگر یہ سرمایہ داری
کے مقابلے میں ترقی یافتہ نہ تھا۔ اس جاگیردارانہ نظام کے افکار و
اقدار سے اور ازمنہ وسطیٰ کے مزاج سے ہم ابھی تک چھٹکارا حاصل
نہیں کر سکے ہیں۔ اردو ہماری مشترک تہذیب کی یادگار ہے۔ اس
تہذیب پر ہندوستانی اثرات کے علاوہ ایرانی اور وسط ایشیائی اثرات
بھی ہیں۔ یہ مشترک تہذیب بڑا شاندار سرمایہ رکھتی ہے مگر اس کے
پیچھے جاگیرداری کے دور کی قدریں بھی ذہن میں رکھنی چاہییں۔ اس پر
ہندوستانی اسلام کے جو اثرات پڑے ہیں وہ بھگتی اور تصوف کے
علاوہ اور بھی بہت سے شعبوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اس کی انسان
دوستی قابل قدر ہے۔ اس میں دیر و حرم دونوں کو ایک حقیقت کی
نزدیک سمجھنے کا میلان بھی سراہنے کے لائق ہے مگر یہ پرانی انسان
دوستی جدید انسان دوستی نہیں ہے۔ یہ دھرتی سے زیادہ آسمان
کی طرف دیکھتی ہے۔ ہندوستان نے مجموعی طور پر تمدن (civilization)
پر زیادہ زور دیا۔ ترقی (Progress) پر کم۔ اس میں سماج سکونی ہے
(static) حرکی (Dynamic) نہیں۔ اس میں سماج کی نصف
آبادی یعنی عورت عملی زندگی سے کٹی ہوئی ہے۔ اس میں ذات پات کا
تصور زندگی کو خانوں میں بانٹنے کا ہے اور اس میں شادی بیاہ میں
تازہ خون لینے پر زور کم ہے۔ اس میں فرد کی تجارت کا مسئلہ زیادہ اہم
ہے سماجی ذمہ داری کا کم۔ ہم ہندوستان میں مسلمانوں کے اقتدار کے دور

کو محدود تہذیبی تصور کے مقابلے میں زیادہ وسیع تہذیبی تصور کی فتح سمجھتا ہوں اور مغرب کے تسلط کو جاگیردارانہ نظام پر سرمایہ دارانہ نظام کی فتح۔ ظاہر ہے کہ بقول مارکس یہ تسلط ہندوستان کو ترقی کی منزل پر لانے کے لیے نہیں ہوا تھا بلکہ اس نوآبادی کے خام مال سے اپنی صنعتی زندگی کو فروغ دینے کے لیے۔ مگر بہر حال یہ ایک تاریخی عمل تھا۔ انگریز ہندستان پر فتح یاب نہیں ہوئے۔ سرمایہ دارانہ نظام نے جاگیردارانہ نظام کو شکست دے دی۔

روسو نے ہمیں سکھایا ہے کہ آزادی کے بغیر ہم انسان سے کمتر ہو جاتے ہیں۔ ہماری آزادی کو ابھی جمعہ جمعہ آٹھ دن ہوئے ہیں۔ یعنی کل چوبیس برس۔ اس سے پہلے کا سارا زمانہ میرے نزدیک غلامانہ ذہنیت کا زمانہ ہے۔ خواہ وہ ہندوؤں کا دور ہو یا مسلمانوں کا۔ فرد آزاد نہیں ہے۔ اپنے خیال کے اظہار میں آزاد نہیں ہے اپنی زندگی اپنی مرضی کے مطابق بسر کرنے کا اسے اختیار نہیں ہے وہ چند بندھے ٹکے اصولوں کا غلام ہے۔ ان سے انحراف کی اس میں ہمت نہیں۔ چنانچہ ازمنہ وسطیٰ کا اجتماعی لاشعور لیے ہوئے صدیوں کی روایات کی زنجیروں میں جکڑا ہوا اعلیٰ افکار و اقدار سے صرف زبانی جمع خرچ کی حد تک دلچسپی رکھنے والا سماج، سرمایہ دارانہ نظام سے دوچار ہوتا ہے۔ مقابلے میں میدان میں اترتا ہے جمہوریت کے تصور کو اپناتا ہے۔ سوشلزم کا نام لیتا ہے تو ان کے ظاہری پہلو ان کی دی ہوئی نعمتوں، ان کے عطا کیے ہوئے حقوق کو ہی یاد رکھتا ہے ان کی ذمہ داری سے ناآشنا ہے۔ ان کے فرایض کو نہیں پہچانتا ان کو برتتا نہیں ان سے اپنا کام

نکالتا ہے۔

تاریخی اعتبار سے جدیدیت انیسویں صدی میں سائنس عقلیت اور جمہوریت کے فروغ کی وجہ سے فرد کی آزادی اور فرد اور سماج کے ایک واضح رشتے کے عرفان کا سلسلہ ہے۔ سائنس کے علمبردار جدیدیت کو صرف سائنس اور ٹیکنالوجی کے عروج کا نام دیں گے۔ ظاہر ہے کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی حیرت انگیز ترقی سے کون کافر انکار کرسکتا ہے۔ سائنس نے سب سے پہلے طبیعیاتی علوم کے مطالعے کے دوران تجرباتی اور معروضی طریقۂ کار کو اختیار کرکے کچھ قاعدے اور کلیے بنائے۔ ان کے ذریعے سے فطرت اور کائنات کے علم میں اضافہ ہوا اور فطرت اور انسان کے رشتے پر بھی روشنی پڑی۔ پھر اسی راستے پر چل کر یعنی تجرباتی اور معروضی طریقۂ کار کو اپناتے ہوئے اس نے سماجی علوم کے اسرار و رموز پر بھی روشنی ڈالی اور اس طرح انسان اور انسان کے تعلقات، قوموں کے عروج و زوال، سماجوں اور تہذیبوں کے مدوجزر پر بھی روشنی ڈالی۔ آخر میں اس نے انھیں اوزاروں سے مسلح ہوکر انسان کے دماغ کے پُرپیچ گوشوں خیال، ذہن، جذبے، برتاؤ، سبھاؤ، شعور، لاشعور کے قوانین مرتب کرنے چاہیے۔ فرائڈ کو جب اس کے اسی برس کو پہنچنے پر مبارکباد دی گئی تو اسے باطن کی دنیا کا سیاح کہا گیا۔ مگر اس نے اعتراف کیا کہ مجھ سے پہلے شاعروں اور فلسفیوں نے اس دنیا کی سیر ضرور کی ہے ہاں میں نے اس کے قواعد مرتب کرنے کی پہلی بار کوشش کی ہے۔ غرض جدیدیت بڑی حد تک سائنسی مزاج کو اپنانے کا دوسرا نام کہی جاسکتی ہے اور ہمارے ملک میں تو اس سائنسی مزاج کو عام کرنے معروضی طریقۂ کار

کو رواج دینے اور تجربات کے ذریعے نہ کہ وجدان کے ذریعے نتائج تک
پہنچنے کی ضرورت مسلّم ہے۔ مگر یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ سائنس اور
سائنسی مزاج کی اصطلاح بھی ایک ڈھیلی Omnibus اصطلاح ہے۔ اس
کے نام پر بھی جذباتیت اور کٹرپن کا ثبوت دیا گیا ہے جس طرح عقلیت
(Rationalism) کے نام پر ایک میکانکی عقلیت کو انیسویں صدی
میں فروغ ہوا تھا۔ جدید سائنس میں اب وہ رعونت نہیں ہے جو انیسویں
صدی کی سائنس میں تھی۔ طبیعات کی جدید ترین تحقیق نے وقت کے تصور
کو بدل دیا ہے۔ حیاتیات میں ڈارون کے فطری انتخاب (Natural
selection) کے نظریے کے علاوہ ڈی وریز کی اچانک تبدیلی (Mut-
ation) کو بھی اہمیت حاصل ہوگئی ہے۔ ترقی کا خطِ مستقیم کا تصور
ختم ہوگیا ہے۔ صنعتی کمالات لازمی طور پر ذہنی بلندی کا ثبوت نہیں
ہیں اور نہ اخلاق کی برتری کا۔ ہر ترقی اپنے ساتھ کوئی نہ کوئی تنزل
لاتی ہے۔ ایک اعتبار سے انسان ترقی کرتا ہے تو دوسرے اعتبار سے
وہ تنزل بھی کرتا ہے۔ دنیا نہ سفید ہے نہ سیاہ بلکہ یہ بھورے رنگ کی
ہے جو کہیں ہلکا کہیں گہرا ہے۔ چاند تک انسان کا سفر سائنس سے زیادہ
انجینیرنگ کا کارنامہ ہے اور یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ایک مشہور
سائنس داں نے فضا میں پرواز کے بجائے گہرے سمندروں کے خزانے کو
کھنگالنے کو زیادہ اہمیت دی تھی۔ سائنس پرستوں کو یہ بات یاد رکھنا
چاہیے کہ گو سائنس بذات خود غیر جانب دار ہے مگر اس نے ایک طرف
سیاست کے ہاتھ میں بڑا اقتدار دے دیا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ٹرومین
ہیروشیما پر بم گراتے وقت چند سائنس دانوں کے احتجاج پر بھی کان دھرتا۔

مگر اسے تو بہت سے حامیتی سائنس دانوں میں بھی مل گئے تھے۔ دوسری جانب جب وہ ٹیکنالوجی کو جنم دیتی ہے تو رفتہ رفتہ انسان کو ایک بے روح مشین یعنی دفتر شاہی کے حوالے کر دیتی ہے اور دانش ور اس مشین کا ایک پرزہ بن جاتا ہے۔ سائنس داں تجربہ گاہوں میں حکومتوں کی ہدایات کے مطابق آلات تیار کرتے ہیں اور اگر یہ آلات تباہ کاری کے لیے استعمال ہوں تو روک نہیں سکتے۔ یونیورسٹیاں رفتہ رفتہ ایسی اسکیموں اور منصوبوں میں گرفتار ہوتی جاتی ہیں جن سے حکومتوں کے یا بڑے صنعتی اداروں کے مقاصد پورے ہوتے ہیں۔ پھر سائنس اور ٹیکنالوجی کی حرص و آز کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ہمارے قدرتی وسائل بری طرح تباہ ہو رہے ہیں۔ صنعتی فضلے نے ہمارے سمندروں میں مچھلیوں کی پیداوار پر اثر کیا ہے۔ Plankton کے وہ ذخیرے برباد ہو گئے ہیں جن پر ان مچھلیوں کی غذا کا انحصار تھا۔ تیل کی چادر نے زیر آب زندگی ختم کر دی ہے۔ مشینوں کے دھویں نے یورپ اور امریکہ کی فضا کو ہی گندا نہیں کیا ہے زمین کے گرد آکسیجن کی تہہ پر بھی اثر کیا ہے۔ چنانچہ ہارورڈ میں گذشتہ سال سائنس دانوں کی ایک کانفرنس میں ۲۰۰۰ء تک انسانیت کے خاتمے کا خطرہ بھی ظاہر کیا گیا تھا۔ اس کے علاوہ نفسیاتی اعتبار سے مشین نے یکسانیت اور میکانکیت کو خطرناک حد تک بڑھا دیا ہے۔ چارلی چپلن نے Modern Times میں اس خطرے کی طرف اشارہ کیا تھا۔ آلڈوس ہکسلے نے (Brave New World) میں اپنے طور پر اس نکتے کو واضح کیا تھا۔ پھر اس اندھادھند ترقی کی دوڑ نے بڑے اور غدار شہروں کو جنم دیا ہے۔ supercity کی برکتیں دیکھنی ہوں تو امریکہ کے بڑے شہر دیکھیے۔ یہی میلان بالآخر

super state کی طرف لے جاتا ہے جس میں چھوٹی ریاستیں بڑی ریاستوں کی بساط کے مہرے بنتی ہیں۔ ٹیکنالوجی نے ہی بالآخر اجتماعی موت (Collective Death) کا خطرہ پیدا کیا ہے جس سے دراصل انسان کی تاریخ کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے اور آج ساری دنیا ایٹمی جنگ کے آسیب سے لرزاں وترساں ہے۔

مارکس کے نزدیک سرمایہ داری کے اندرونی تضادات کی وجہ سے بالآخر اسی کی کوکھ سے اشتراکیت جنم لیتی ہے جس کا دعویٰ یہ ہے کہ وہ مزدوروں کی اکثریت کے ذریعے سے بالآخر ایک غیر طبقاتی سماج قائم کرے گی۔ مارکس کے فلسفے کو برٹرینڈ رسل نے تاریخ کی سائنس اور سائنس کی تاریخ کہا تھا۔ اس کا تاریخی مادیت کا نظریہ جو جدلیاتی طریقۂ کار کو اپناتا ہے اپنے اندر بڑی کشش رکھتا ہے اور چونکہ یہ زندگی کے ہر شعبے کے اندرونی قوانین کو واضح کرنے اور انھیں ایک جامع سلسلے میں ضبط کرنے کا دعویٰ رکھتا ہے اس لیے اس کی اپیل عوام ہی کے لیے نہیں دانش وروں کے لیے بھی ہے مگر مارکسزم بھی بقول جواہر لال نہرو حرف آخر نہیں ہے۔ مارکس کی یہ پیشین گوئی کہ انقلاب انگلستان یا جرمنی جیسے صنعتی ملک میں ہوگا غلط ثابت ہوئی۔ سرمایہ داری میں جب تضادات رونما ہونے لگے تو اس نے فلاحی ریاست (Welfare State) کے تصور کو جنم دیا جس کی اچھی خاصی کامیاب مثال انگلستان میں ملتی ہے اور جس کی کوشش امریکہ میں بھی جاری ہے۔ پھر روس کی اشتراکیت نے اسٹالن کو مطلق العنانی کرنے کا موقع دیا جس نے بقول خروشچیف لاکھوں آدمیوں کو محض اپنا اقتدار مضبوط کرنے کے لیے موت کے گھاٹ اتار دیا اور

جس سے بقول جلاسس طبقاتی اونچ نیچ ختم نہیں ہوئی بلکہ ایک نیا طبقہ پیدا ہوگیا۔ اس نے اپنے سامراج کو برقرار رکھنے کے لیے ہنگری اور چیکوسلواکیہ کے حریت پسندوں کو کچل دیا۔ اس نے عوام کو بنیادی ضروریات عطا کیں۔ تعلیم کو عام کیا بڑے پیمانے پر کتابیں چھاپیں۔ آسمانوں کی سیر کی اور ایٹمی دوڑ میں بھی کسی سے پیچھے نہ رہی۔ مگر حریت فکر پر پابندی عاید کردی اور پاسترناک اور سول زے نت سین جیسے عظیم فن کاروں کو وطن میں اجنبی بنادیا۔

اس لیے جدیدیت کے نام پر صرف سائنس اور ٹیکنالوجی کا پرچار یا مارکسزم کا نسخہ کافی نہ ہوگا کہ ہو الشافی کہہ کر پی جائیں اور سارے امراض سے نجات مل جائے بلکہ سائنس اور سوشلزم کی روح کو اپنانا ہوگا اور اس کے ساتھ اس کا خیال رکھنا ہوگا کہ نہ تو زندگی ایک مشین بن جائے اور نہ آدمی سے اس کی انکار کرنے کی (Dissent) صلاحیت سلب کرلی جائے بلکہ دونوں کو اس طرح برتنا ہوگا کہ زندگی نہ تو وہ اسکائی اسکریپر (فلک نما) Sky Scrapper ہو جس میں بچے سبزے سے باغ کے پھولوں سے دھرتی کے حیات بخش لمس سے چاندنی سے محروم رہیں نہ زندگی ان کے لیے وہ قیدخانہ ہو جس کا نقشہ سول زے نت سن نے ایوان ڈینی سووچ کی زندگی کے ایک دن میں کھینچا ہے اور جس کی حقیقت نگاری کو مشہور مارکسی نقاد لوکاچ جیمس جوائس کی حقیقت نگاری سے بہتر قرار دیتا ہے بلکہ عقل کو تخلیقی عقل (Creative Reason) بنایا جائے یا اقبال کے الفاظ میں ادب خوردہ دل اور خیال کو محسوس خیال (Felt Thought) کی

آرغ ملے اس کا کچھ نقشہ آپ کو لوئی سنفورڈ کی کتابوں میں مل جائے گا یا کامیو کے ناولوں اور ڈائریوں میں۔

مارکسزم بحیثیت ایک آئیڈیالوجی کے اب اتنا پُراثر نہیں رہا۔ خام یا ناپختہ ذہنوں پر اس کا اثر آج بھی بہت گہرا اور شدید ہوتا ہے مگر جیسے جیسے انسان میں خود سوچنے سمجھنے کی صلاحیت پیدا ہوتی جاتی ہے وہ اس اندھے کی لاٹھی کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ یوں بھی انیسویں صدی کو آئیڈیالوجی کا دور کہا گیا ہے اور بیسویں صدی کو آئیڈیالوجی کی شکست کا دور مگر مارکسزم ایک فلسفے کی حیثیت سے آج بھی ایک اہم اور زندہ اثر ہے۔ آئیڈیالوجی میں اوقعایت قطعیت اور زندگی کو سیاہ وسفید میں بانٹنے کی عادت ہے۔ آج کا انسان اسے مشکل ہی سے برداشت کر سکتا ہے اور مشہور میکسیکی شاعر آکٹے ویوپاز نے بڑی خوبی سے اسے واضح کیا ہے لیکن یہ ایک ناقابل تردید حقیقت ہے کہ آج کے شعروادب پر مارکسزم سے زیادہ وجودیت کا اثر ہے۔ وجودیت مذہبی بھی ہے اور لامذہبی بھی۔ یاسپرس کی مذہبی وجودیت اتنی ہی اہمیت رکھتی ہے جتنی سارتر کی لامذہب وجودیت۔ کامیو کا اثر ادیبوں اور شاعروں پر سارتر سے بھی زیادہ گہرا ہے۔ کامیو کہتا ہے کہ ہمارے دور کی دہشت اور بے چینی کی ذہنی بنیاد اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی آئیڈیالوجیوں کی دین ہے۔ مغرب ذہن کے پیچھے بے تحاشا دوڑ رہا تھا اس نے عقل کی فرعونیت کو جنم دیا جو بہت دن تک ترقی کرتے کرتے جنگوں، جیل خانوں اور جلادوں کے تشدد میں ظاہر ہوتی ہے۔ آئیڈیالوجی جس طرح انسان سے اس کی انسانیت چھین لیتی ہے اس پر کامیو نے بڑے پتے کی

باتیں کہی ہیں۔

فلکیات نے جہانِ بے کراں فضا فضائی توانائی کی نت نئی تخلیق
اور ساتھ ساتھ اس کے انتشار کے متعلق ہماری معلومات کو وسیع
کردیا ہے وہاں بشریات (Anthropology) نے انسان
کے پیچھے جانور کی تاریخ پر اور روشنی ڈالی ہے۔ چنانچہ جدید دور میں
ایک طرف انسان کی بے پناہ طاقت اور اس کے روزافزوں علم کا
احساس ہوتا ہے وہاں دوسری طرف بقول اقبال اس وسعت افلاک
میں اس کی حقیقت ایک مشتِ خاک کی نظر آتی ہے۔ نفسیات کے علم
نے ثابت کیا ہے کہ انسان کے یہاں شعور اس کے لاشعور کے زبردست
جبر سے آزاد ہونے کی ایک طویل کوشش کا نام ہے جس میں اسے
ابھی پوری کامیابی نہیں ہوئی۔ مارکوزے اسی لیے Eros یعنی کام
دیوتا پر بہت سی سماجی پابندیوں کے خلاف ہے۔ اس کی کتاب
Eros And Civilization فرائڈ کے نظریات کو سماج کے مطالعے میں
برتنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ فرائڈ نے جنسی جبلت کی بنیادی
اہمیت واضح کی تھی۔ ینگ نے اجتماعی لاشعور اساطیر اور آرکی ٹائپ
کے مبہم اثرات پر روشنی ڈالی۔ اس لیے جدید ادب بجائے ملٹن کی
طرح انسان کے سامنے خدا کے کارناموں کا جواز پیش کرنے کے یا
اقبال کی طرح آدم کو آدابِ خداوندی سکھانے کے آدمی پہچاننے میں
لگا ہوا ہے اس بات کو میکس شیلر نے اس طرح کہا ہے کہ اس دور
میں آدمی اپنے لیے ایک مسئلہ بن گیا ہے۔ "Man has become
Fully and thoroughly problematic to himself"

سارتر کہتا ہے کہ آج آئیڈیلزم سے کام نہیں چلتا۔ ہمیں شر (Evil) پر سنجیدگی سے غور کرنا ہوگا۔ آئیڈیلزم ہماری واقعہ اور حقیقت کی حس کو جھٹلاتا ہے۔ اس حس کو نہ باتوں میں بہلایا جا سکتا ہے نہ دبایا جا سکتا ہے۔ یہ ضدی احساس جس کے متعلق نطشے نے کہا تھا کہ یہ حقیقت کے کھردرے اور ناہموار خطوط کا احساس ہے، بیسویں صدی کے ذہن کو سمجھنے کے لیے پہلا قدم ہے۔ حیاتیات۔ نفسیات اور بشریات نے ثابت کر دیا ہے کہ آدمی میں ایک تخریبی عنصر بھی موجود ہے۔ خواہش مرگ صرف آج کے ادب کا ایک انحراف نہیں، نہ سرمایہ دارانہ تہذیب کا ایک المیہ ہے بلکہ یہ حیاتیات کے ایک قانون نفسیات کی بعض گرہوں اور بشریات کے اسرار کا ایک رمز ہے۔ چنانچہ آج کے ادب میں تنہائی، خواہش مرگ، علیحدگی (Alienation) کے جو عناصر ہیں ان کے پیچھے دراصل فطرت انسانی کے ان سربستہ رازوں کا علم ہے جس پر مذہب سیاست اخلاق تہذیب کے محدود تصور نے پردے ڈال دیے تھے۔ جدید ادب اس لحاظ سے بہلاتا یا سلاتا یا مست نہیں کرتا وہ آدمی کو مرد بناتا ہے اور جیسا وہ ہے اسے سمجھنے کی اس میں صلاحیت پیدا کرتا ہے۔ ہارڈی کی اندھی مشیت ہمیں جس قنوطیت کی طرف لے جاتی ہے اس کے مقابلے میں کافکا کی اداسی کی معنویت زیادہ گہری اور معنی خیز ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہمارا فن صداقت کے سامنے خیرگی ہے، وہ روشنی جو چہرے کو مسخ کر رہی ہے سچ ہے مگر اور کچھ سچ نہیں۔ کافکا سے پہلے کسی نے اندھیرے کو اس صفائی سے پیش نہیں کیا نہ مایوسی کی دیوانگی کو اس قدر سنجیدگی

اور ہوشمندی سے اس کی شکست وریخت میں ایک دیانت ہے
وہ ایک فریب کار نظام اخلاق کی تہہ تک پہنچنے والا ہے۔
جدید فلسفہ زندگی کے سادہ اور قطعی نظریوں سے پیچیدگی اور
ژولیدگی (Muddle headedness) کی طرف جا رہا ہے۔ سادہ اور
یک طرفہ ذہن کے لوگ صاف اور واضح خیالات پسند کرتے ہیں لیکن
واقعات کی گہرائی اور پیچیدگی تک نہیں پہنچ پاتے۔ اس دور کے تین
بڑے مفکروں کے افکار کا خلاصہ یہ ہے:
وہائٹ ہیڈ۔ قطعیت ایک مذاق ہے (Exactness is a joke)
وٹ جین سٹائن۔ تمام الفاظ مبہم ہوتے ہیں۔ (All words are vague)
ہیڈیگر۔ تمام فارمولے خطرناک ہیں۔ (All formulae are dangerous)
اس دور کے برطانوی اور یورپی (Continental)
فلسفوں میں ایک اہم فرق یہ ہے کہ برطانوی فلسفے تجزیے (Analyses) کی طرف زیادہ مائل ہیں اور یورپی فلسفے وجدان کی اہمیت کو
تسلیم کرنے لگے ہیں۔ امریکہ میں نتائجیت (Pragmatism) کا
فلسفہ ولیم جیمس اور پیرس کے یہاں مقبول ہوا۔ اس میں زور اس
حقیقت پر تھا کہ سچ کسی خیال کی عملی صلاحیت پر منحصر ہے۔ منطقی
اثباتیت پرستوں (Logical positivists) نے فلسفے
کو ان مسائل کے حل کرنے تک محدود کر دیا جو سائنسی طریقۂ کار
کے دائرے میں آسکتے ہیں اس سے بالآخر لسانی فلسفیوں کی

ایک شاخ ابھری جو لفظ کے معنی کو متعین کرنے کی فکر میں لگے رہتے ہیں مگر وجودیت اس لیے مجموعی طور پر جدید فکر اور جدید ادب دونوں پر زیادہ اثر انداز ہے کہ وہ انسان کی ساری صورتِ حال کا سامنا کرنے کی سعی کرتی ہے وہ یہ سوال کرتی ہے کہ وجود یا ہستی کی بنیادی شرایط کیا ہیں اور آدمی ان حالات سے کس طرح اپنے لیے معنی اخذ کر سکتا ہے۔ یہ آدمی کی اصلیت کے متعلق پہلے سے کچھ مفروضات لے کر نہیں چلتی بلکہ انسانی وجود کو ایک بنیادی واقعہ مان کر آگے بڑھتی ہے۔ پہلے آدمی وجود رکھتا ہے اور جن حالات سے اسے دوچار ہونا پڑتا ہے ان کی بنا پر ہی وہ وہی کچھ ہے جو نظر آتا ہے۔ وجود (Existence) اصل (Essence) سے پہلے ہے اس لیے سارتر نے اپنی وجودیت کو نئی انسان دوستی کہا ہے۔

فلسفے اور سائنس کی قطعیت، سیاست کی دورنگی اور اقتدار رکھنے والے حلقوں کی خودغرضی اور بے حسی اور تعلیم گاہوں میں علم کو سردخانوں میں رکھنے اور آئے دن کے مسایل سے اسے بلند کر کے دیکھنے کی عادت سے گھبرا کر نوجوانوں نے جو بغاوت کی ہے اسے بعض حلقوں نے بالکل غلط سمجھا ہے۔ یہ تو تسلیم کرنا چاہیے کہ یہ بغاوت جب نشے یا جنسی بے راہ روی کے روپ میں سامنے آتی ہے تو یہ ایک ایسی انتہا پسندی ہے جسے کسی طرح سراہا نہیں جا سکتا مگر گنس برگ کی نظم (Howl) اور حال کے ایک ڈرامے (Hair) یا سیموئل بیکٹ، اینسکو ایڈورڈ البی کے لایعنی تھیٹر

میں ایک معنویت ہے جسے محض جدت پرستی (Modernism) کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا۔ بکیٹ کے گوڈر کے انتظار میں آئینسکو کے کرسیاں (Chairs) میں البی کی Zoo Story میں ہمیں بظاہر بے معنی، عجیب و غریب، مبالغہ آمیز، عقل میں نہ آنے والے کرداروں اور واقعات کے باوجود ایک ایسی سچی اور بے رحم حقیقت کا احساس ہوتا ہے جو اب تک ہماری نظر سے اوجھل تھی۔ یہ جدت پرستی نہیں ہے جدیدیت ہے۔ اس کے کفر میں نئے ایمان کی کرن ہے۔ اس کی مایوسی ایک نئی امید کو جنم دے سکتی ہے۔ اس کی تخریب ایک نئی تعمیر کے لیے ذہن کو اکساتی ہے۔ رومی نے بہت پہلے کہا تھا۔

بر بنائے کہنہ کا باداں کنند

اوّل آں بنیاد را ویراں کنند

لایعنی تھیٹر والے بھی تخریب کے سائے میں ایک نئی تعمیر کے لیے فضا ہموار کر رہے ہیں۔ خلاصہ یہ ہے کہ ادب میں جدیدیت نے معنی حسن کے کلاسیکل تصور پر قناعت کرنے کے بجائے بدصورتی میں بھی حسن دیکھنے کے ہیں۔ جدیدیت ایک بُت ہزار شیوہ ہے اس لیے ادب میں بھی یہ سو رنگوں میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ کہیں علامت سے کام لیتی ہے کہیں ابہام سے، کہیں پرائیویٹ حوالے سے۔ ایلیٹ نے تو شاعری کی تین ہی آوازوں کا ذکر کیا تھا مگر یہ کبھی مختلف آوازوں کو ٹکراتی ہے کبھی ابدی قدروں کی چاکری کرنے کے بجائے لمحے کے حسن کو دیکھتی ہے اور اسے پانا چاہتی ہے۔ یہ تقسیم سے گھبراتی ہے اور مخصوص اور منفرد تجربوں سے تازہ غذا اور نیا خون

لیتی ہے۔ اس میں مروجہ عقاید پر طنز کی لے کبھی تیز ہوتی ہے اور کبھی یہ ہجو ملیح بن جاتی ہے۔ آرنلڈ کی اعلیٰ سنجیدگی سے گھبرا کر کبھی کبھی یہ غیر سنجیدگی کے روپ میں ایک نئی سنجیدگی کو تلاش کرتی ہے۔ یہ ہیرو پرستی کے خلاف برابر جہاد کرتی رہتی ہے اور ہر دیوتا کے مٹی کے پاؤں دکھاتی ہے۔ یہ گوڈو کے بظاہر معمولی اور ستم رسیدہ کرداروں میں ایک عظمت کے نقوش پاتی ہے۔ یہ ہر جذباتی غلاف کو چاک کرنا چاہتی ہے اور اسی لیے روحانیت کی تردید ہونے کے باوجود مخالف روحانیت ہے۔ یہ سائنس اور علوم سے مرعوب ہونے کے لیے ان کی پیدا کردہ بے یقینی کو آشکارا کرتی ہے۔ یہ مذہب، سائنس، صنعت و حرفت، سیاست کی آمریت سے اکتا کر شعر و ادب اور فن کے ذریعے سے انسان کو ایک نیا عقیدہ اپنے سارے ماضی کو قبول کرنے کا ایک نیا راستہ اور اساطیر میں ایک تازہ غسل کے ذریعے فن کو زندگی کے ہر موڑ کے لیے نیا حوصلہ دیتی ہے۔ یہ فوری اپیل اور مجمع کی اپیل کے بجائے غور و فکر کی دعوت دیتی ہے۔ یہ ایک نئے تنقیدی ذہن کے پیدا کرنے کے لیے فضا ہموار کرتی ہے اور تنقیدی ذہن کی جتنی آج ہمیں ضرورت ہے پہلے نہ تھی۔ یہ ذہن کی ان وادیوں میں سفر کرتی ہے جہاں فرشتوں کے بھی پر جلتے ہیں۔ غالب کے یہ دو شعر اس کا سب سے بڑا جواز ہیں:

با من میاویز اے پدر فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نکرد

بہ وادی کہ درآں خضر را عصا خفت است
بہ سینہ می سپرم راہ گرچہ پا خفت است

ہمیں جدت پرستی سے پرہیز کرنا چاہیے مگر جدیدیت کو عام کرنا چاہیے۔ اس کے بغیر ہم فرد کو وقار سماج کو توازن علم کو انکسار فکر کو نئی جرأت فن کو نئی بصیرت نہیں دے سکتے۔ بیسویں صدی میں صدیوں کی منزلیں دہوں میں طے ہوتی ہیں اس لیے آج ہمارا کام اپنی ذہنی اور مادی پس ماندگی کو دور کرنے کے علاوہ یورپ اور امریکہ کی جدیدیت کو اپنانا اور وہاں کی جدت پرستی سے بچنا بھی ہے۔ اس کے لیے ہمیں سماجی تبدیلی کا خیر مقدم کرنا ہوگا اور فرد کو اس کی اہمیت کا احساس دلانا ہوگا۔ اقبال نے کہا تھا کہ یورپ میں ظلمات ہے۔ آب حیات نہیں ہے۔ ظلمات سے گزر کر ہی آب حیات ملتا ہے۔ زہر کو متھنے سے ہی امرت برآمد ہوتا ہے۔ اور اقبال نے یہ بھی تو کہا ہے:

ہر لحظہ نیا طور نئی برق تجلی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

ادب میں جدیدیت کا مفہوم

جدیدیت کا ایک تاریخی تصور ہے۔ ایک فلسفیانہ تصور ہے اور ایک ادبی تصور ہے۔ مگر جدیدیت ایک اضافی چیز ہے، یہ مطلق نہیں ہے، ماضی میں ایسے لوگ ہوئے ہیں جو آج بھی جدید معلوم ہوتے ہیں۔ آج بھی ایسے لوگ ہیں جو ماضی کی قدروں کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں اور آج کے زمانے میں رہتے ہوئے پرانے ذہن کے آئینہ دار ہیں۔ ہمارے ملک میں مجموعی طور پر جدیدیت انیسویں صدی سے شروع ہوتی ہے، یہ جدیدیت مغرب کے اثر سے آئی ہے۔ یورپ میں نشاۃ الثانیہ نے ازمنہ وسطیٰ کو ختم کر دیا۔ ہمارے یہاں نشاۃ الثانیہ مغرب کے اثر سے انیسویں صدی کے وسط میں رونما ہوا۔ یورپ میں جدیدیت کی تاریخ چار سو سال سے زیادہ کی ہے۔ ہمارے یہاں قریب ڈیڑھ سو سال کی۔ اسی لیے جدیدیت نے جو رنگ یورپ میں بدلے ہیں ان کے پیچھے کشمکش اور آویزش کی اچھی خاصی تاریخ ہے۔ اس کے

مقابلے میں ہندوستان میں جدیدیت نوعمر ہے۔ اور ہندستانی ذہن
ابھی تک مجموعی طور پر اور پورے طور پر جدید نہیں ہو سکا ہے۔ اس پر
ازمنہ وسطیٰ کے ذہن کا اب بھی خاصا اثر ہے۔ اگر ذہن جدید بھی ہو گیا
ہے تو قومی مزاج جو صدیوں کے اثرات کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اب بھی ازمنہ
وسطیٰ کے تصورات سے نکل نہیں سکا ہے۔ مگر چونکہ بیسویں صدی میں
صدیوں کی منزلیں دہائیوں میں طے ہوتی ہیں، اسی لیے گذشتہ بیس پچیس
سال میں جدیدیت کے ہر روپ اور رنگ کے اثرات ہمارے یہاں
بھی ملنے لگے ہیں اس صورتِ حال کی وجہ سے مجموعی طور پر جدیدیت
کے ساتھ انصاف نہیں ہو پاتا، اس کا معروضی طور پر تصور نہیں ہوتا،
ایک بڑا گروہ جو ابھی پرانے تصورات میں گرفتار ہے اس جدیدیت
کو مغرب کی نقالی اور اپنی تہذیب سے انحراف کہہ کر اس کی مخالفت
کرتا ہے۔ ایک چھوٹا گروہ جو نسبتاً بیدار ذہن رکھتا ہے اور اپنی
ناک سے آگے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے جدیدیت کو اپنانا چاہتا ہے۔ مگر
اس گروہ میں بھی دو قسم کے لوگ ہیں۔ ایک وہ جو جدیدیت کی روح
کو سمجھتا ہے اور اس کے ہر روپ کا تجزیہ کر کے اس سے مناسب
توانائی اخذ کرتا ہے، مگر دوسرا گروہ موجودہ آزادیٔ خیال اور جدید
نسل اور قدیم نسل میں خلیج سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے وجود کی
اہمیت کو منوانے کے لیے اور اپنے مختلف ہونے کا جواز پیش کرنے
کے لیے جدیدیت کے نام پر ہر سماجی، اخلاقی اور تہذیبی ذمہ داری
سے آزاد ہونا چاہتا ہے۔

اسی لیے اس بات کی ضرورت ہے کہ جدیدیت کی اندھی پرستش

یا اس پر سستے اور سطحی تبصرے کے بجائے اس کا معروضی مطالعہ کیا جائے، اس کی خصوصیات متعین کی جائیں اور ان خصوصیات کی روشنی میں اس کی قدر و قیمت اور ضرورت کو واضح کیا جائے۔ پھر ادب میں اس کا ارتقا آسانی سے دیکھا جاسکے گا اور ہم طرفداری یا جانب داری کے بجائے سخن فہمی اور سنجیدہ شعور کا ثبوت دے سکیں گے۔

ادب میں جدیدیت کے واضح تصور کی ایک خاص اہمیت یہ ہے کہ پہلے جو کام مذہب یا فلسفہ بڑی حد تک انجام دیتا تھا اب یہ دونوں کے بس کا نہیں رہا۔ اِن ادب اس خلا کو پُر کرنے کی کوشش کر رہا ہے جو مذہب یا فلسفیانہ نظاموں کی گرفت کے ڈھیلے ہونے سے پیدا ہوا ہے۔ ادب اس خلا کو پُر کرسکتا ہے یا نہیں یہ ایک علیحدہ سوال ہے، لیکن اس میں شک نہیں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے عقاید میں بڑے رخنے پیدا کیے ہیں اور جہاں اس نے بے پناہ علم، بے پناہ طاقت، بے پناہ تنظیم، خاصے بڑے پیمانے پر یکسانیت، نئے نئے ادارے، ایک عمومیت اور آفاقیت پیدا کی ہے، وہاں بہت سی نئی مشکلات، نئی الجھنیں، نئے خطرے اور نئے دعوے بھی دیے ہیں۔ سائنس اور ٹیکنالوجی سے جو کلچر پیدا ہوا ہے، اس نے مشین سے کام لے کر انسان کو بہت طاقت اور بڑی دولت عطا کی لیکن اس نئے انسان کے اندر جو جانور موجود ہے، اس کو رام کرنے میں کوئی نمایاں کامیابی حاصل نہیں کی۔ یہ تمام تر سائنس اور ٹیکنالوجی کا قصور نہیں ہے کیونکہ سائنس اور ٹیکنالوجی اس معاملے میں غیر جانب دار ہیں، مگر سائنس نے پرانی بندشوں کو ڈھیلا کیا، پرانے عقاید اور نظریات پر ضرب لگائی اور نئے فتنوں کو بھی

جنم دیا۔ پھر اس نے عقل کی پرستش ایک میکانکی انداز سے کی۔ اور اُس چیز کو نظر انداز کیا جسے بعض فلسفی حیات بخش عقل اور اقبال عشق کہتے ہیں۔ اُس نے باطن اور اُس کے اسرار کی اہمیت کو محسوس نہیں کیا۔ اس نے محنت کے ساتھ تفریح کے مواقع پیدا کیے اور تفریح کو سستے ہیجان یا بے معنی مصروفیت کے لیے وقف کر دیا۔ جیسے جیسے تفریح کی ضرورت بڑھتی گئی ویسے ویسے تفریح ایک ایسا زہر بنتی گئی جو بالآخر ذہن کی صحت کو مجروح کر دیتا ہے۔ اس نے ہلاکت کے ایسے آلے ایجاد کیے جن کی وجہ سے انسانیت کا مستقبل ہی مشکوک نظر آنے لگا۔ اس نے جنگوں کو اور ہولناک بنا دیا اور فوجوں کے علاوہ شہری آبادی کو بھی خطرے میں ڈال دیا۔ اُس نے انسان سے فطرت کی آغوش چھین لی اور غدار شہروں کی ویرانی میں اُسے تنہائی کا احساس دلایا۔ اُس نے فرد پر جماعت کی آمریت لادی اور ایک بے رنگ انسانیت کی خاطر انفرادی صلاحیتوں اور میلانوں کو مجروح کیا۔ اُس نے جبلت کو پست اور عقل کو بلند سمجھا مگر جبلت نے اُس سے اپنا انتقام لے لیا۔ چنانچہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ مسائل کے حل کے لیے کچھ لوگوں نے ایک فلسفیانہ بشریت کا سہارا لیا۔ کچھ نے ایک طرح کی وجودیت کا اور کچھ نے ایک نئے ہیومنزم کا۔ مگر یہ سب نے محسوس کیا کہ انسانیت کے درد کا درماں صرف سائنس اور ٹیکنالوجی کے پاس نہیں ہے، انسان کو ایک عقیدے، ایک لنگر، ایک سمت اور میلان کی ضرورت ہے اور گو ایسا میلان مذہب یا فلسفہ اب بھی دے سکتا ہے، مگر اس کو دلوں میں جاگزیں کرنے کے لیے، اس کے جذبات کو آسودگی اور

روح کو شادابی عطا کرنے کے لیے ادب کے راستے فاقہ زدہ جذبات کی سیرابی کا سامان کرکے، لفظ کے علامتی استعمال سے اس کا جادو جگاکر، دو تہذیبوں کی خلیج کو پُر کیا جاسکتا ہے اور انسانیت کے لیے نشہ اور نجات دونوں کا سامان بہم پہنچایا جاسکتا ہے۔

کہنا یہ ہے کہ ادب میں جدیدیت کے واضح تصور پر موجودہ دور میں ادب کے صالح رول کا انحصار ہے کیونکہ اس صالح رول پر انسانیت کی بقا کا دارومدار ہے۔ انسانیت کی بقا صرف ادب نہیں ہے، سائنس بھی ہے، مگر صرف سائنس اسے تباہی کی طرف لے جاسکتی ہے اور صرف ادب کے نتائج ہم پہلے دوروں میں دیکھ چکے ہیں۔ اس لیے جدید ادب کے عرفان پر ادب کا ہی نہیں انسانیت کا مستقبل بھی بڑی حد تک منحصر ہے۔ سائنس اور ادب دونوں اب حقیقت کی تلاش کے دو راستے مان لیے گئے ہیں اور دونوں کے درمیان بہت سی پگڈنڈیاں بھی ہیں اور پُل بھی۔

جدید دور میں ادب کی اہمیت اور ادب کے راستے سے انسانیت کی نجات پر زور دینے کی ایک اور وجہ ہے اور وہ ہے سائنس اور ٹیکنالوجی کے دور میں زبان کے امکانات سے ناواقفیت اور لفظ کے امکانات اور لفظ کے جادو اور لفظ اور ذہن کے تعلق اور لفظ کی وضاحت اور ذہن کی بُراقی اور ادب میں لفظ کے رمزی اور علامتی اور تخیلی اور تخلیقی استعمال کی وجہ سے اس کی شخصیت پر اثر اور پورے آدمی تک اس کی رسائی کی اہمیت۔ پھر یہ بات بھی فطری ہے کہ انسان جو روزی کی جستجو اور جینے کی مہم کے سر کرنے کی تلاش

میں سرگرداں رہتا ہے، بعض اوقات اُن قدروں کو نظر انداز کر دیتا ہے جو اس کے وجود کو معنویت اور معیار عطا کرتی ہے، جن سے آدمی انسان بنتا ہے اور جو تہذیب و اخلاق کو ایک قیمتی سرمایہ بناتی ہیں اس لیے ادب کے ذریعے سے ان قدروں کو جس قدر جاگزیں کیا جا سکتا ہے اور آیندہ کے لیے بھی نوائے سینہ تاب بنایا جا سکتا ہے، اس کا احساس بھی ضروری ہے۔ ہاں اپنے دور کے فیشن اور فارمولے کی وجہ سے اس کے سارے امکانات، پورے منظر اور پورے وجود کے متعلق غلط فہمی ممکن ہے جسے دور کرنا ہر لحاظ سے ضروری ہے۔

جدیدیت کسے کہتے ہیں؟ وہ کون سی آواز ہے جو اس دور کے ادیبوں اور شاعروں کے یہاں مشترک ہے خواہ یہ شاعر یا ادیب ایک دوسرے سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں۔ وہ کون سی خصوصیت ہے جو ہم کسی نہ کسی طرح پہچان لیتے ہیں اور جب کسی فن پارے میں آمنے پاتے ہیں تو بے ساختہ اس سے نفرت یا محبت کرنے لگتے ہیں۔ اس خصوصیت، آواز، مزاج یا روح کو ہم کیسے واضح کریں۔ کیا یہ ابہام ہے؟ کیا یہ علامتی رنگ ہے؟ کیا یہ پرائیویٹ حوالہ (Reference) ہے؟ کیا یہ مختلف اور متضاد آوازوں کے ٹکرانے کا دوسرا نام ہے؟ کیا یہ ابدی قدروں کے بجائے، وقتی اور ہنگامی قدروں کی عکاسی ہے؟ کیا یہ تعمیم کے بجائے منفرد یا شخصی انداز کہی جا سکتی ہے؟ کیا اس کی روح طنز یاتی ہے یا کنایاتی اور بظاہر ایک سنجیدگی اور اس سنجیدگی کے پردے میں طنز جسے ابجہ ملیح کہہ سکتے ہیں؟ کیا یہ

ہیرو پرستی کے خلاف اعلانِ جنگ کا نام ہے اور ہیرو کے مٹی کے پاؤں دکھا کر سب کو ہیرو بنانے کا حیلہ؟ کیا بُت شکنی کے پردے میں یہ ایک نئی بُت پرستی ہے؟ کیا اس کا مقصد محض کسی شہرت کی سطحیت کو واضح کرنا اور کسی آئیڈیل، ادارے یا شخصیت سے وابستہ جو جذباتی غلاف ہے اُس کا پردہ چاک کرنا ہے؟ کیا یہ انسان کی بلندی کا رجز ہے؟ یا اُس کی پستی کا المیہ، کیا یہ سائنس کا قصیدہ ہے یا اُس کا مرثیہ؟ کیا یہ علوم کی روشنی سے ادب کے کاشانے کو منور کرنے کا دوسرا نام ہے؟ یا ایک نوزائیدہ نتیجے کی حیرت، خوف نئے جذبے کی مسحوری؟ کیا یہ انسانی شعور کے ارتقا کی کہانی کا تازہ ترین باب ہے یا اس کے لاشعور کے تہ در تہ رازوں سے پردہ اٹھانے کی کوشش؟ کیا یہ روایت، فن، قدیم سرمایے کی صدیوں کی کمائی سے محرومی اور اس پر ہٹ دھرمی کی آئینہ دار ہے یا یہ بے زاری، ناواقفیت کی بنا پر نہیں بلکہ سچی بے اطمینانی اور تجربے کی آخری حدوں کو ضبطِ تحریر میں لانے کا نام ہے؟ یہ اور بہت سے سوالات ہیں جو کیے جا سکتے ہیں اور لطف یہ کہ ان میں سے ہر سوال جواب بھی رکھتا ہے جو اپنی جگہ غلط نہیں، مگر تعبیروں، توجیہوں، تصویروں کے اس جنگل میں کوئی واضح اور جامع تصور آسان نہیں۔ پھر بھی یہ کوشش ضروری ہے۔

پہلے اس سلسلے میں کچھ شاعروں کی روح کی پکار سُن لینا چاہیے۔ یہ طریقہ گو سائنس اور فلسفے کا نہ ہو، لیکن اس سے بہت سے مسائل حل خود بخود ہو جائیں گے۔

بودلیر اپنی ایک نظم میں دو آوازوں کا ذکر کرتا ہے۔ ایک۔ کہتی

ہے کہ زمین ایک میٹھا کیک ہے۔ اگر تم اسے کھاؤ تو بے پناہ مسرت
ملے گی اور تمھاری بھوک بھی اسی زمین کے برابر ہو جائے گی۔ دوسری
کہتی ہے آؤ خوابوں میں سفر کرو، جو معلوم ہے اس کے آگے۔ پھر وہ
کہتا ہے کہ اسی وقت سے میرے زخم، میرے مقدر کا آغاز ہوتا ہے۔ وجود
کی وسعت کے بعد، تاریک غار میں عجیب دنیائیں دیکھتا ہوں اور اپنی
غیر معمولی بصیرت کے جلوے کی سرشاری میں ایسے سانپ اپنے پیچھے
گھسیٹتا پھرتا ہوں جو میرے جوتوں کو کاٹتے ہیں۔ ایک دوسری نظم
میں وہ سستے اوزان کو ایک ایسے جوتے سے تشبیہ دیتا ہے جو
بہت بڑا ہے اور اس قسم کا ہے کہ ہر پاؤں میں آسکتا ہے اور ہر
پاؤں سے اتارا جا سکتا ہے۔ ایک اور جگہ کہتا ہے کہ خطابت
(Eloquence) کی گردن مار دو اور جب ایسا کر رہے ہو تو قافیے
کی بھی کچھ اصلاح کر دو کیونکہ اگر ہم اس پر کڑی نگاہ نہ رکھیں تو نہ
معلوم یہ کیا گل کھلائے۔ ایک اور نظم میں کہتا ہے کہ "یہ عجیب
بات ہے کہ منزل ہمیشہ بدلتی رہتی ہے اور چونکہ یہ کہیں نہیں ہے
اس لیے کسی جگہ بھی ہو سکتی ہے۔ انسان جس کی امیدیں کبھی مضمحل
نہیں ہوتیں، ہمیشہ ایک پاگل کی طرح آرام کی تلاش میں دوڑتا رہتا
ہے۔ مگر سچے مسافر جو لمبے سفر کی خاطر نکلے، جس کے ساتھ سفر میں
غبارے کی طرح ہلکا دل ہو۔ جو اپنی تقدیر سے گریز نہ کرے اور ہمیشہ
چلتا رہے، بغیر جانے کہ کیوں؟"

لارکا کی ایک نظم میں خانہ بدوشوں کی شہری محافظوں کے ایک دستے
سے لڑائی کا منظر دیکھیے:۔

جج محافظ دستے کے ساتھ زیتون کے درختوں سے ہوکر آتا ہے'
خون جس میں پھسلن ہے اپنی خاموشی ناگ دھنی میں کراہتا ہے۔
والٹ وہیٹمین خطاب کر رہا ہے :-

"ادوار اور گزرے ہوئے واقعات عرصے سے وہ مسالہ جمع
کر رہے ہیں جن کو مناسب سانچہ نہیں ملا۔
امریکہ معمار لایا ہے اور اپنے مخصوص اسالیب۔
ایشیا اور یورپ کے غیر فانی شاعر اپنا کام کر چکے اور
دوسرے کُرّوں کو رخصت ہوئے۔
ایک کام باقی ہے۔ انھوں نے جو کچھ کیا ہے اس پر بازی
لے جانے کا کام"

ایسٹ کوکر نظم کہنہ میں الیٹ اپنی ابلاغ کی مشکلات اس طرح
بیان کرتا ہے :

"پس میں یہاں ہوں ' درمیانی راستے میں ' بیس سال
مجھے ملے - بیس سال جو زیادہ تر ضایع ہوئے۔ لفظوں کا
استعمال کرتے ہوئے' اور ہر کوشش ایک بالکل
نیا آغاز ہے اور ایک مختلف قسم کی ہار کیونکہ آدمی صرف
یہ سیکھ پایا ہے کہ لفظوں سے کس طرح بازی لے جائے
ان چیزوں کے لیے' جو اسے اب کہنا نہیں ہیں ' یا
اس طرح جس طرح اب وہ انھیں کہنے کے لیے راضی
نہیں ہے۔ پس ہر کوشش ایک نیا آغاز ہے' واضح
تلفظ پر ایک حملہ۔ میلے ساز و سامان سے جو برابر ناقص ہوتا

جاتا ہے جذبے کی غیر تعلیت کے ہجوم میں۔"

ایک اور جگہ کہتا ہے:

مسافرو آگے بڑھو، ماضی سے فرار نہ کرتے ہوئے
مختلف زندگیوں میں یا کسی مستقبل میں

تم وہی نہیں ہو جنھوں نے اسٹیشن چھوڑا تھا
یا جو کسی ٹرمنس تک پہنچ گئے

مایاکووسکی نعرہ لگاتا ہے:

"جہاں آدمی سے اس کی نظر کاٹ دی گئی ہے
بھوکوں کے سروں کے قریب جو ابھرتے ہیں
انقلاب کے کانٹوں دار تاج میں
میں اُنیس سو سولہ کو طلوع ہوتے ہوئے دیکھتا ہوں
اور تمھارے ساتھ —— میں اس کا پیش گو ہوں"

اور ہمارا سیارہ محبت کے لیے مناسب و موزوں نہیں ہے
ہمیں اپنی مسرت مستقبل میں سے چیر نکالنا ہے
اس زندگی میں مرنا مشکل نہیں ہے
زندگی کرنا، یقیناً زیادہ مشکل ہے

آڈن "پہلی ستمبر" میں کہتا ہے:

میرے پاس جو کچھ ہے ایک آواز میں ہے
جس سے بار بار لپٹے ہوئے جھوٹ کو کھول دوں
وہ رومانی جھوٹ جو سڑک پر چلنے والے شہوانی آدمی کے
دماغ میں ہے اور اقتدار کا جھوٹ

جس کی عمارتیں آسمان کو ڈھونڈھتی ہیں
ریاست — کوئی ایسی چیز نہیں ہے
اور کوئی تنہا وجود نہیں رکھتی
بھوک کوئی چارہ کار نہیں دیتی
نہ شہری کو اور نہ پولیس کو
ہمیں ایک دوسرے سے محبت کرنا ہے یا مر جانا ہے

کنگسلے اسس (Kingsly Amis) (Poets of 1950) میں
کہتا ہے. اب کوئی فلسفیوں، مصوروں، ناول نگاروں یا نگار خانوں
یا دیو مالا یا بیرونی ملکوں کے شہروں کے متعلق اور نظمیں نہیں چاہتا. کم
سے کم میں توقع کرتا ہوں کہ کوئی نہیں چاہتا. اور فلپ لارکن کہتا ہے
مجھے روایت پر کوئی اعتقاد نہیں، نہ ایک عام اساطیری زنبیل پر اور
نہ نظموں میں کبھی کبھار دوسری نظموں یا شاعروں کی طرف اشارے میں
آڈن نے بہت پہلے اس شاعری کی طرف اشارہ کیا تھا جو ترس
میں ہے رابرٹ گریوز کہتا ہے کہ مایوسی سے ایک اسٹائل سیکھو'
لارکن کہتا ہے: "بدی میرے دوست صرف یہی ہے. ایک سچ جسے
ہم نہیں سمجھتے". ڈگلس کہتا ہے کہ آج جذباتی ہونا اپنے لیے اور
دوسروں کے لیے خطرناک ہے۔

رومانی شاعر اپنے آپ کو ایک ہیرو سمجھتا تھا۔ سماج اسے کچھ
سمجھے، اسے اپنے پر بھروسا تھا۔ وہ اپنی مخصوص نظر کی مدد سے سماج
کو فائدہ پہنچانا چاہتا تھا اور سیاسی لیڈر اور پیغمبر کا بار اٹھانے
کے لیے بھی تیار تھا۔ جدید شاعر کو جو بصیرت ملی ہے وہ اسے اپنے کو

سمجھنے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ رومانی شاعر کے لیے بچپن روح کی
دنیا کی آواز سننے کے لیے ایک کھوئی ہوئی معصوم جنت تھا۔ جدید
شاعر کے لیے بچپن میں بلوغ کے قبل از وقت اشارے بھی ہیں۔ اب
فن کار جس دنیا کو دیکھتا ہے نہ صرف اس دنیا کے متعلق بلکہ اپنے
متعلق بھی اس کے دل میں شکوک پیدا ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے
تخلیق کے متعلق اس کا تصور بدل گیا ہے۔ جدید شاعری سے پہلے
نظم آئینے کی طرح شفاف ہوتی تھی۔ مواد جتنا پیچیدہ ہے اتنی ہی
فن میں مہارت کی ضرورت ہے۔ "رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور"
والی بات۔ جدید شاعر یہ دیکھتا ہے کہ مصرع خیال سے مطابقت رکھتا
ہے یا نہیں اور ایک پیچیدہ بحث اتنی ہی الجھی ہوئی اور اکھڑی اکھڑی
زبان میں بیان کرتا ہے تاکہ خیال کے موڑ، اس کا ابہام اور اس
کا تضاد سب آجائے۔ گو اس کی وجہ سے جدید شاعری کے پڑھنے والے
کم ضرور ہوئے مگر اس کا ابہام اور خطابت کے خلاف اس کا جہاد
دراصل ذہن کی اس رو کو پکڑنے کی کوشش ظاہر کرتا ہے جس کے
لیے موجودہ الفاظ یا تو ناموزوں ہیں یا بے جان۔ دلچسپ بات یہ ہے
کہ جدید یورپی شاعر یونان کی دیومالا اور اس کے ادب اور اپنی ساری
یونانی اور لاطینی میراث کو نظر انداز نہیں کرتا۔ بلکہ اس سے اپنے
حالات کی تعبیر کرنے اور اس کی ترجمانی کرنے کے لیے رمز، علامات
اور اشارے لیتا ہے۔ مگر ہمارے یہاں اکثر یہ لاعلمی ملتی ہے۔ پھر
جدید شاعر ایک جنس کو دوسری جنس کی زبان میں بیان کرتا ہے۔ لارکا
کے یہاں جو خون بہہ رہا ہے بولنے لگتا ہے اور زمین پر سرخ تقاطر

اپنے رنگ سے نہیں بلکہ اپنی مفروضہ خاموش دھن سے محسوس کیا جاتا ہے۔ جدید شاعر نے بیان کے بجائے تبصرے پر زور دینے کی وجہ سے حسیات سے بیانوں کو ملا دیتا ہے۔ آواز بھی حسیات اور رشتوں کے ظاہر کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ غرض شاعر کا بٹا ہوا ذہن، سیاست کے فریب سے اس کا نکل آنا، ایک مخصوص بصیرت پر اصرار کرنا، ماضی کے متعلق بدلا ہوا رویہ، فن میں کمال کا مختلف تصور اور خود اس کے ذہن کی اُلجھن ہے، یہ سب اس کو پرانے شاعر سے علیحدہ کرتی ہیں۔ کلاسیکل ہیومنزم نے اُس حسن کا جو تصور دیا تھا اُس میں چونکہ اکتا دینے والی یکسانیت آگئی تھی اس لیے بدصورتی کے حسن کو دیکھنے کی سعی شروع ہوئی۔ ادب پر مذہب اور اخلاق اور سماج کی گرفت بہت سخت رہی ہے، اس لیے ان تینوں کے بارے میں آہستہ آہستہ آزاد خیالی آئی۔ لیکن جدید شاعر کا زبان اور وقت کے متعلق جو تصور ہے وہ ایک بنیادی تبدیلی ظاہر کرتا ہے۔

انگلستان کے رومانی شعرا نے ایک ایسی ڈکشن کی ضرورت محسوس کی جو عام بول چال کے قریب ہو۔ ورڈس ورتھ نے اس کی وکالت کی مگر اُسے پا نہ سکا۔ بائرن اُسے پا گیا لیکن اس کی وکالت نہ کر سکا۔ ٹینی سن اور آرنلڈ گرینڈ اسٹایل کو واپس گئے۔ براؤننگ جہاں اپنی ایجاد کا ثبوت دیتا ہے وہاں ادب کے آہنگ کو برتتا ہے نہ کہ بول چال کے۔ روایت کے فارم، اس کے آہنگ اور اس کی زبان سے بھرپور بغاوت والٹ وہٹمین کے یہاں ملتی ہے وہٹمین کی وجہ سے آزاد نظم کو مدد ملی جو جدید شاعری کا نمایاں میڈیم ہے۔

مگر وہٹمین کی تقلید وہی شاعر کر سکتا تھا جو اپنے پیام میں اتنا سرشار ہو کہ اس کی خطابت بھی اس پیام کی گرمی کی وجہ سے فطری معلوم ہوتی ہو۔ ہاں مایا کووسکی اور پابلو نرودا دونوں اس سے خاصے متاثر ہیں کیونکہ وہ بھی وہٹمین کی طرح اپنے آپ کو آنے والے دور کا نقیب سمجھتے ہیں۔ نئی شعری زبان اور اس کا آہنگ لافورگ (Laforgue) سے زیادہ متاثر ہیں۔ لافورگ کے یہاں سنجیدہ لہجے میں طنز چھپی ہوئی ہے اور اسے شہروں کی مخصوص بولی، لوک گیت، عام موسیقی کی محفلوں کے ترنم کا خاصا احساس ہے۔ ایلیٹ نے پروفراک کی زبان اسی سے سیکھی۔ لافورگ نے وزن یا قافیہ دونوں کو چھوڑا نہیں، مگر قافیے کی پابندی ایک مقررہ قاعدے کے مطابق ضروری نہیں سمجھی۔ لافورگ کے یہاں وقت کا تصور تکرار کے ایک چکر کے مطابق ہے جس میں وہی واقعات جو ادب کی تاریخ میں ایسے ہی واقعات کی یاد دلاتے ہیں یا بچپن یا کسی پریوں کی کہانی سے لیے گئے ہیں، بار بار آتے ہیں۔ اس سے مذہب کے متعلق ایک نیا تصور نکلتا ہے۔ یہاں کسی دینیات یا مسلک کے بغیر خدا یا مذہبی عقیدے کا تجزیہ ہے، گو ایلیٹ جیسے شعرا کے یہاں رومن کیتھولک عقیدے کی طرف واپسی بھی مل جاتی ہے۔

جب شاعر کے پاس کوئی ایسا عقیدہ نہ رہا جو اس کے پورے وجود کو معنی و مقصد دے سکے، جب اُسے کسی پیام سے دلچسپی نہیں رہی، جب وہ فلسفے، سیاست، مذہب اور اخلاق کی گرفت سے آزاد ہونے کی کوشش کرنے لگا اور جب اس نے کائنات کو سمجھنے

یا کجھانے کی کوشش چھوڑ کر اپنی ذات کے عرفان کی کوشش کی اور
اپنے تجربے کا تجزیہ بھی اُسے عزیز ٹھہرا تو اُسے ایسی زبان کی ضرورت
نہ رہی جو اپنی ذات سے باہر دیکھنے والے شعرا کے واضح اظہار کیلیے کافی
تھی، مگر اُس کے محشرِ جذبات کی ترجمانی سے قاصر تھی۔ اِس کے لیے
کبھی سرریلزم کے ذریعے وجدان کے سرچشموں تک کوشش ہوئی کبھی
علامتی اظہار کی، یہاں پُرانے قصّوں کی روایتوں اور دیومالا سے بڑی مدد
لی جن کے پیرایے میں اُن کیفیتوں کا اظہار ممکن ہو سکا جو صاف اور
واضح اور براہِ راست اظہار میں ممکن نہ تھا۔ علامتی اظہار بالواسطہ اظہار
کا وہ طریقہ ہے جو اس دور میں اس لیے مقبول ہوا کہ یہ دور کوئی سبق
دینے یا کسی قصّے کی آرائش کرنے کا قایل نہیں بلکہ اُن ننگے لمحوں
کی مصوری کا قایل ہے جو کبھی کبھار اور بڑی کاوش کے بعد یا بڑے
ریاض کے بعد ہاتھ آتے ہیں۔ اس علامتی اظہار میں نہ صرف اساطیری
سرمایے سے کام لیا گیا بلکہ نئے Myth بھی ایجاد کیے گئے۔
یہی وجہ ہے کہ عام پڑھنے والوں میں یہ طرز مقبول نہ ہو سکا مگر جدید
شاعری کا یہ نمایاں میلان اس لیے بن گیا کہ اس میں شاعر کی
روح کے ریگستان میں سفر کی ہر منزل اور ہر موڑ کا اس طرح گہرا
احساس دلانا ممکن ہو گیا اور پھر زبان کو بھی اس اظہار کے ذریعے
سے نئی وسعتیں، گہرائیاں اور امکانات ملے۔

غرض آزاد نظم کے فروغ، اور اس میں علامتی اظہار کو ہم
جدیدیت کا خاص اظہار کہہ سکتے ہیں۔ ایلیٹ نے کسی جگہ کہا ہے کہ
کسی قوم کی واردات میں کم چیزیں اتنی اہم ہیں جتنی شاعری کے ایک

نئے فارم کی ایجاد۔ یہ نیا فارم نہ صرف بدلے ہوئے حالات سے وجود میں آتا ہے اور تجربے اور اُن کی تشریح و تعبیر کے لیے نئے امکانات دیتا ہے، بلکہ ایک نئی ذہنی رو کو عام کرتا ہے جو بالآخر کسی نہ کسی طرح اس کے پورے حلقے کو متاثر کرتی ہے۔ شاعر اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے اور اس لیے اس کا لہجہ شخصی، دھیما اور کہیں کہیں بول چال کی زبان کی طرح اکھڑا اکھڑا ہے۔ اس لیے اب اُسے مجمع کی ضرورت نہیں بلکہ ایسے پڑھنے والے کی ضرورت ہے جو اس شخصی لہجے پر کان دھرے اور اُسے سمجھ سکے۔ یعنی اب شاعر سے یہ مطالبہ ضروری نہیں رہا کہ وہ سب کو اپنی بات سمجھا سکے بلکہ پڑھنے والے سے یہ مطالبہ ضروری ہو گیا ہے کہ وہ اس ذہنی سفر میں شاعر کا ساتھ دے سکے۔ اس کے اشارے کنایے سمجھ سکے۔ آج کا شاعر ایسی زبان استعمال کرتا ہے جو بیسویں صدی کے ذہن، بول چال کے طریقے، آہنگ اور نمایندہ میلانات کا ساتھ دے سکے۔ بہت سے پڑھنے والے یہاں بھی اٹھارویں صدی اور اُنیسویں صدی کی فضا یا مشہور اساتذہ کے اسلوب سے مناسبت ڈھونڈتے ہیں اور جب یہ نہیں پاتے تو اس جدیدیت کو ہی کوئی مرض سمجھنے لگتے ہیں۔ ایزرا پاونڈ کے اس مشورے کو نئے شاعروں نے قبول کر لیا ہے کہ اپنی شاعری کو نیا بناؤ۔ آج شاعری اُن مقاصد کے لیے استعمال نہیں ہوتی جو نثر میں زیادہ کامیابی سے یا بہتر طور پر پورے کیے جا سکتے ہیں۔ اگر شاعر کے پاس صرف خیالات ہیں جن کا وہ پرچار کرنا چاہتا ہے، تو وہ بھی نثر میں کرتا ہے۔ شاعری میں خیالات صرف مجرد خیالات کی شکل میں نہیں آتے بلکہ شاعرانہ تجربے

کی صورت میں آتے ہیں۔ یہ خیالات کی ایک دنیا کی طرف اشارہ کرتے ہیں، یہ ایک علامت ہے جو دوسری علامتوں سے جڑی ہوئی ہے۔ اور ایک ایسی وحدت کا کام دیتے ہیں جس کی جڑیں شاعر کی زندگی اور اس کے قومی شعور میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بہترین جدید شاعری میں جہاں خیالات ہیں، خواہ وہ سیاسی ہوں یا سماجی یا فلسفیانہ تو وہ بقول ایلیٹ کے صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ان خیالات کے ہجوم میں گھرا ہوا شاعر کیا محسوس کرتا ہے۔ جدیدیت خیالات کی آشنائی ہے نہ کہ غلامی ہے۔ جدید شاعروں کو چونکہ موجودہ زندگی کے تضادات اور متضاد عناصر میں ایک ذہنی تنظیم پیدا کرنی ہوتی ہے اس لیے اس تنظیم کے لیے اسے مجرد خیال سے مخصوص اور ٹھوس تجربے تک اور تجربے سے مجرد خیال تک جست لگانی ہوتی ہے۔ اسے ذہن اور جذبے دونوں میں ایک نئی وحدت قایم کرنی ہوتی ہے اور ذہن کو اس تحت اور سادگی تک لانا پڑتا ہے جس میں مانگے کے یا دوسروں کے لیے ہوئے خیالات نہیں بلکہ فرد کے تجربے کی صداقت ہے، یہ صداقت سائنس کے نئے نئے انکشافات سے کم اہم نہیں ہے۔ ہماری زندگی بڑی پستی میں بسر ہو رہی ہے۔ مگر ہماری دسترس خیالات تک ہے۔ آج فرد میں خلوص کی اور دیانت کی جو کمی ہے جدید شاعری اس کو پورا کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔ جدید شاعری کچھ کہتی نہیں، کچھ کرتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری نثر سے زیادہ خوبصورت یا زیادہ زوردار پیرایۂ اظہار نہیں ہے۔ جو لوگ روایتی شاعری کے عادی ہیں وہ اس بات پر خفا ہوتے ہیں کہ جدید شاعری سے ایک

مرتب سلسلۂ خیالات اور ایک مرکزی تصور انھیں نہیں ملتا۔ جدید شاعری ایک شخصی اور نجی اسرار بن گئی ہے۔ یہ فرد کی تنہائی کا عکس ہے۔ آج انسان اپنی کائنات میں کوئی اطمینان کا گوشہ نہیں بنا سکتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس نظام سے الگ ہے۔ وہ جب دیکھتا ہے کہ اس کے قبضے میں وہ پورا خیال نہیں ہے جو پہلے اس کے پاس تھا اور اس کے اپنے باطن میں ایسی پیچیدگیاں ہیں جن سے وہ بے خبر تھا، تو وہ پریشان ہو جاتا ہے۔ سماج میں گروہ بندی، مذہب کی بندشوں اور روایت سے رشتوں کا ڈھیلا ہونا، اور تبدیلیوں کی تیز رفتاری، یہ سب باتیں شاعر کو اپنی دنیا اور گرد و پیش کی دنیا میں تعلق پیدا کرنے سے روکتی ہیں۔ وہ اپنے آپ سے اپنا رشتہ قائم نہیں کر پاتا۔ تنہائی سے گھبرا کر وہ اور زیادہ تنہائی کی منزلیں طے کرتا ہے۔ وہ تعلیم سے گھبراتا ہے۔ نظریات اُسے خوفزدہ کرتے ہیں۔ استادیؔ اخلاقی، سیاسی شاعری اُسے زہر لگتی ہے۔ یہ خیالات سے بغاوت نہیں، دوسروں کے خیالات کا غلام ہونے سے بیزاری ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے پیچھے ایک نئے عقیدے کی جستجو بھی ہے یہ ایک شخصی عقیدہ۔ اب نظم پر کوئی ڈیزائن لادا نہیں جاتا۔ یہ خیال کی روح ہے، زندہ مانوس محسوس کیا ہوا خیال، جس نے نظم کو ایک تنظیم عطا کی ہے۔ بڑی شاعری بڑے خیالات سے وجود میں نہیں آتی۔ شاعری ترس میں بھی ہے، غصے میں بھی، فریب سے نکلنے میں بھی۔ جتنی شاعری اس ہیجان اس تخمیر میں ہے جو غم، غصہ، طنز، کوئی بھی کیفیت پیدا کر سکتا ہے۔ نثر میں آپ اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں۔ نظم

میں اپنے تک۔

ادب جس طرح فلسفے، سیاست، مذہب، اخلاق کی بندشوں سے شاعری میں آزاد ہو کر جدید ہوا ہے، اسی طرح ناول میں بھی اس نے اپنی آزادی کی کوشش کی ہے۔ گو ناول کے ارتقا کو دیکھتے ہوئے یہاں چُست قصے سے کردار نگاری تک اور کسی عہد کی تہذیب سے خاندانوں کے عروج و زوال کی داستان تک حقیقت نگاروں کے کئی رنگ سلتے ہیں مگر لارنس، جوائس، ٹامس مان، کافکا، کامیو، گراہم گرین، ہیمنگ وے، سال بیلو تک یہ بات واضح ہو گئی کہ اب ناول ماضی کی تہذیب کو رد کرتا ہے۔ اور اس لیے اس پر طنز کرنے پر مجبور ہے اور اس کا کھوکھلاپن دکھائے بغیر اُسے مفر نہیں۔

ناول فرد کی تنہائی، اس کی قنوطیت، اس کے احساس شکست کا آئینہ دار ہے۔ اس لیے اس کے گرد کوئی منظم اور مربوط قصہ نہیں بن سکتا۔ سرل کانولی نے غلط نہیں کہا تھا "مغرب کے عام باغوں کے اب بند ہونے کا وقت ہے اور آج سے ایک فن کار صرف اپنی تنہائی کی گونج اور اپنی مایوسی کی گہرائی سے پہچانا جائے گا۔" اسی گہرائی کی وجہ سے جوائس کے تجربات جدیدیت رکھتے ہوئے زیادہ معنی خیز نہیں معلوم ہوتے۔ لارنس کے خون کی پکار سائنسی میکانکیت کے خلاف ردِ عمل کی وجہ سے اہمیت رکھتے ہوئے، اپنے فلسفے کی وجہ سے نہیں بلکہ انسانی جذبات کی تہہ تک پہنچنے کی وجہ سے قابلِ قدر رہے گی۔ مگر ابھی ایک عرصے تک کافکا کی معنویت پر غور کیا جائے گا جو کہتا ہے کہ "ہمارا حق صداقت کے سامنے خیرگی ہے۔ وہ روشنی جو چہرے

کو مسخ کر رہی ہے سچ ہے. مگر اور کچھ سچ نہیں". کافکا سے پہلے کسی نے اندھیرے کو اس قدر صفائی سے پیش نہیں کیا. نہ مایوسی کی دیوانگی کو اس قدر سنجیدگی اور ہوشمندی سے. اس کی شکست و ریخت میں ایک دیانت ہے. وہ ایک دھوکے باز دنیا کے نظام اخلاق کا ناپنے والا ہے. اسی طرح کامیو جو نراج کو تنظیم نہیں بلکہ نراج ہی کہتا ہے، وہ اس نسل کا ترجمان ہے جسے دہشت کے اس عہد میں بھی عام کساد بازاری، عالم گیر جنگ، آمریت سے سابقہ رہا اور جسے دوسری جنگ عظیم کے بعد حقیقی امن کے بجائے سرد جنگ کی اعصابی کیفیت ملی. کامیو نے یہ دیکھ لیا تھا کہ ہمارے دور کی دہشت اور بے چینی کی ذہنی بنیاد اٹھارویں اور انیسویں صدی کی آئیڈیالوجیوں کی عطا کی ہوئی ہے. مغرب ذہن کے پیچھے بے تحاشا دوڑ رہا تھا. اس نے عقل کی فرعونیت کو جنم دیا جو بہت دن بعد ترقی کرتے کرتے جنگوں، جیل خانوں اور جلادوں کے تشدد میں ظاہر ہوتی ہے. آئیڈیالوجی جس طرح انسان سے اس کی انسانیت چھین لیتی ہے، اس پر کامیو نے بہت زور دیا. اسی لیے اس کے نزدیک انسانیت کے ایک نئے احساس کی ضرورت ہے جس کے لیے کلاسیکی اعتدال خصوصاً یونانی شاعری کے ہیرو یولیسز کی مثال دی جاسکتی ہے جو ٹرائے کے ہم بازوں میں سب سے زیادہ انسانیت رکھتا ہے اس کے State of Siege میں وہ ایکٹر جو طاعون کی نمائندگی کرتا ہے جس سے مراد جدید دنیا ہے اور جو آمریت کی زندگی کی تنظیم کی طرف اشارہ کرتا ہے، ان لوگوں سے جنھیں اس نے ابھی زیر کیا ہے، کہتا ہے کہ ان کی موت بھی منطق اور Statistics کے مطابق ہوگی. مگر اس کے

Rebel کی آواز میں امید کی کرن ہے۔ کامیو کی یہ بات دلچسپ ہے کہ آج ہمیں خیر کے لیے صفائی پیش کرنی پڑتی ہے۔

یہ ایک معنی خیز بات ہے کہ آئیڈیلزم کے فلسفے نے جو جدیدیت نے قریب قریب ترک کر دیا ہے ماضی میں بہت بڑا ادب پیدا کیا۔ مارکسزم نے ہمیں اتنا بڑا ادب نہیں دیا۔ ہاں وجودیت Existentialism کے علمبرداروں میں سارتر اور کامیو کی عظمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بھی قابلِ توجہ بات ہے کہ مجموعی طور پر جدید فکر مارکسزم سے اس طرح متاثر نہیں ہے جس طرح آج سے بیس سال پہلے تھی۔ آج اس پر وجودیت کا اثر زیادہ گہرا ہے۔ مارکسزم کی سرد عقلیت کے مقابلے میں وجودیت کا محسوس کیا ہوا خیال Felt thought ادیبوں کو زیادہ متاثر کرتا ہے۔ گو یہ بات بھی واضح ہے کہ نظریہ شاعر یا ادیب پیدا نہیں کرتا۔ شاعر اور ادیب اپنے مخصوص حالات اور مزاج کی افتاد کی بنا پر کسی نظریے سے متاثر ہوتے ہیں۔ جدیدیت نے اس لحاظ سے ایک اور بات واضح کی ہے۔ وہ مجموعی طور پر آئیڈیالوجی کے خلاف ہے، فلسفے کے نہیں۔ آئیڈیالوجی کو وہ ایک پرچم سمجھتی ہے جو فرد اور جماعت کو عمل پر آمادہ کرے۔ فلسفہ بہرحال حریتِ فکر کو ظاہر کرتا ہے۔ ادیب اور فن کار اس کا پابند نہیں ہاں اس سے اپنے طور پر کام لیتا ہے۔

اس دور کو ژید Gide اخلاق اور خلوص کا مقابلہ کہتا ہے۔ موجودہ صنعتی ترقی نہ اخلاقی برتری کا نہ بہتر ذہنیت کا دعویٰ کر سکتی ہے۔

کامیو کہتا ہے "ذہن اس لیے پراگندہ نہیں ہے کہ ہمارے علم نے دنیا کو اتھل پتھل کر دیا ہے بلکہ اس لیے کہ ذہن اس حشر کو ابھی ہضم نہیں کر سکتا ہے۔"

پھر بھی جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مایوسی، اُس کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں ہے۔ اس میں انسان کی عظمت کے ترانے بھی ہیں۔ اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی خوبی سے بیان کیا گیا ہے، اس میں انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے اگر جدیدیت کا نمایاں روپ آئیڈیالوجی سے بیزاری، فرد پر توجہ، اس کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان، اس کی تنہائی اور اس کی موت کے تصور سے خاص دلچسپی ہیں۔ اس کے لیے اُسے شعر و ادب کی پرانی روایت کو بدلنا پڑا ہے، زبان کے رائج تصور سے نپٹنا پڑا ہے، اُسے نیا رنگ و آہنگ دینا پڑا ہے، اس کے اظہار کے لیے اُسے علامتوں کا زیادہ سہارا لینا پڑا ہے۔ سوسن لینگر نے غلط نہیں کہا ہے آرٹ ایسے فارم کی تخلیق ہے جو انسانی جذبات کی نقالی نہیں کرتا ان کی علامت ہوتا ہے۔ اردو ادب کے طالب علموں کو جدیدیت کے ہر روپ کا معروضی طور پر مطالعہ کرنا چاہیے اور فیشن یا فارمولے کے چکر سے نکل کر اپنے ذہن کو جدیدیت کی روح سے آشنا کرانا چاہیے۔ وہ ازمنہ وسطیٰ کے ذہن کو لے کر جدید دور کی بھول بھلیاں میں اپنا راستہ تلاش نہیں کر سکتے۔

مولانا آزاد کا ایک قابلِ قدر مطالعہ

(ڈگلس کے قلم سے مولانا کی ذہنی اور مذہبی سوانح عمری)

مولانا آزاد پر یوں تو بہت کچھ لکھا گیا ہے اور ان کے حالاتِ زندگی، شخصیت، مذہبی افکار، الہلال، تذکرہ، ترجمان القرآن، غبار خاطر، سیاسی افکار اور تعلیمی نظریات پر ہمیں خاصی معلومات ملتی ہیں۔ مگر انصاف سے کہنا پڑتا ہے کہ جس تفصیل سے آئی۔ ایچ۔ ڈگلس نے اپنے انگریزی مقالے میں ان کی ذہنی زندگی اور مذہبی افکار پر روشنی ڈالی ہے نیز جس طرح ببلوگرافی میں مولانا کی تصانیف اور مولانا پر کتابوں اور مضامین کا جائزہ لیا ہے اس کی وجہ سے یہ کتاب بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اور مولانا آزاد کو سمجھنے اور ان کے عظیم الشان کارنامے کی معنویت کو متعین کرنے میں اس کی افادیت سے کسی طرح انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ایک پرستار کا خراج عقیدت نہیں ہے۔ اس میں وہ تنگ نظری بھی نہیں ہے جو مولانا کے بعض سیاسی مخالفوں کی تحریروں میں در آئی ہے۔ یہ مولانا کو سمجھنے کی ایک سنجیدہ اور وسیع کوشش ہے۔

پس نوشت میں ڈگلس نے ڈاکٹر ذاکر حسین سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے جس میں انھوں نے اپنی ریسرچ کے ان نتائج کی طرف اشارہ کیا تھا جو روایتی رنگ سے مختلف ہیں۔ ذاکر صاحب نے کہا تھا اپنا کام جاری رکھیے، سچی بات کہیے مگر فراخ دلی کے ساتھ۔ ڈگلس نے اسی کی کوشش کی ہے۔

ای۔ ایچ۔ ڈگلس عیسائی مشنری تھے۔ دوسری جنگ عظیم کے زمانے میں فوجی ملازمت کے سلسلے میں ہندوستان آئے۔ کئی سال لاہور میں رہے۔ تین سال امریکہ میں گزارے اور پھر ہندوستان آگئے اور ۱۹۶۶ء تک یہاں رہے۔ برصغیر میں ان کے قیام کی مدت پچیس سال ہوتی ہے۔ ہنری مارٹن انسٹی ٹیوٹ سے ان کا گہرا تعلق تھا۔ اس ادارے میں اسلام پر تحقیق برابر ہوتی رہی ہے۔ مشہور اسکالر ڈبلیو۔ سی۔ اسمتھ کا تعلق بھی ادارے سے تھا۔ ڈگلس نے ایک اور مستشرق کینتھ کریگ کے کہنے سے مولانا آزاد کے مطالعے کے ذریعے سے ہندوستان میں ہم عصر اسلام پر تحقیق شروع کی۔ انھوں نے ۱۹۶۹ء میں یہ تحقیق آکسفورڈ یونیورسٹی میں ڈی۔ فل۔ کی ڈگری کے لیے پیش کی۔ ۱۹۷۵ء میں ان کا

اچانک انتقال ہو گیا حسن اتفاق سے مقالے کی ایک کاپی ہنری مارٹن انسٹی ٹیوٹ میں موجود تھی جس کو دو اسکالروں کریمین ڈبلو ٹرول اور گے مینو (GAY MINAULT) نے ایڈٹ کر کے اور کچھ ترمیم اور اضافے کے ساتھ ۱۹۸۸ء میں آکسفورڈ یونیورسٹی پریس سے شائع کیا۔ ایڈیٹروں کے پیش لفظ اور مصنف کے اعترافات کے بعد تمہید ہے۔ یہ دراصل ایڈیٹروں کا اضافہ ہے گو اس میں ڈگلس کے خاکے کی ایک حد تک پابندی کی گئی ہے مگر نئی معلومات کی روشنی میں ڈگلس کی تمہید کو دوبارہ لکھا گیا ہے۔ ڈگلس کا مقالہ چار حصوں میں ہے۔ پہلے حصے میں تیاری کے سالوں (۱۹۱۰ - ۱۸۸۸) تک کا جائزہ ہے۔ اس میں خاندانی پس منظر، ابتدائی اسلامی تربیت، ایک وسیع تر دنیا، سرسید کا نشہ، عقیدے کا کھونا، سیاسی فکر کی تشکیل اور عقیدے کی بازیافت کے ذیلی عنوان ہیں۔ دوسرے حصے میں الہلال اور خلافت کے تحت مذہبی اور سیاسی فعالیت (ACTIVISM) کا تذکرہ ہے جو ۱۹۱۰ سے ۱۹۲۲ کے دور کا احاطہ کرتا ہے۔ اس حصے میں الہلال کے مشن حزب اللہ، الہلال کے پیغام تذکرہ اور تحریک خلافت پر نظر ڈالی گئی ہے۔ اس باب کے آخر میں مولانا آزاد کے اس مشہور خط کا انگریزی ترجمہ دیا گیا ہے جو انھوں نے فروری ۱۹۱۴ میں سید سلیمان ندوی کو ان کے مراسلے کے جواب میں بھیجا تھا۔ تیسرے باب کا عنوان آزادی کی صبح، مذہبی اسکالرشپ اور قومی سیاست ہے۔ اس میں ۱۹۲۳ سے ۱۹۵۰ تک کی مولانا کی مصروفیات کا جائزہ ہے۔ اس کے ذیلی عنوان آزاد کی تفسیر قرآن کا آغاز، ترجمان القرآن، ترجمان کا محاکمہ، قومی سیاست، غبار خاطر، آزادی کی صبح اور وزیر تعلیم ہیں۔ چوتھے حصے میں آزاد شخص اور اس کی معنویت پر نظر ڈالی گئی ہے۔ اور یہ گویا ساری کتاب کا خلاصہ ہے۔ ڈگلس کے پس نوشت کے بعد دونوں ایڈیٹروں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور ان میں کہیں کہیں ڈگلس سے اختلاف بھی کیا ہے۔ ٹرول نے مذہبی افکار پر رائے زنی کی ہے اور مینو نے سیاسی افکار پر۔ اصطلاحات کی شرح کے بعد ایک مفصل ببلوگرافی ہے جو بجائے خود اس قسم کے کام کے لئے ایک نمونہ اور مثال ہو سکتی ہے۔ آخر میں اشاریہ بھی ہے۔

مولانا کی تصانیف میں سے بیشتر کے معیاری ایڈیشن ساہتیہ اکیڈمی سے شائع ہوئے ہیں اور انھیں مشہور عالم اور محقق جناب مالک رام نے ایڈیٹ کیا ہے۔ ترجمان القرآن کی دو جلدیں، تذکرہ، غبار خاطر اور خطبات آزاد اب تک منظر عام پر آچکے ہیں اور مکتوبات آزاد زیر ترتیب ہے۔ آزاد نے ہمایوں کبیر کو اپنے جو حالات لکھوائے تھے اور جو انھوں نے انگریزی میں منتقل کر کے مولانا کو دکھائے تھے اور مولانا نے ان میں ضروری اصلاح بھی کر دی تھی وہ ہندوستان آزاد ہوتا ہے (INDIA WINS FREEDOM) کے نام سے ان کے انتقال کے بعد ۱۹۵۹ میں شائع ہو گئے تھے۔ ۱۹۸۸ میں تیس صفحے کے بقدر وہ

مواد جو مولانا کی ہدایت کے مطابق روک لیا گیا تھا، کچھ مشکلات کے بعد منظر عام پر آگیا۔ عمومی طور پر اس میں کوئی بہت نئی بات نہیں ہے۔ ہاں گاندھی جی کی شہادت کے لئے اخلاقی طور پر پٹیل کو ذمے دار ٹھہرایا گیا ہے۔ کرشنا مین کے متعلق جو رائے پہلے ظاہر کی گئی تھی اس کے سلسلے میں ان کی افتاد طبع کے متعلق کچھ اور تفصیل ہے۔ ۱۹۴۶ میں کانگریس کی صدارت سے استعفیٰ دینے کو ایک ہمالیائی غلطی قرار دیا گیا ہے۔ مولانا کے متعلق ہمایوں کبیر نے جو یادگاری کتاب شائع کی تھی اس کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ اس میں کئی اہم مضمون ہیں۔ عبدالرزاق ملیح آبادی نے "آزاد کی کہانی ان کی زبانی" کے نام سے مولانا کے انتقال کے بعد شائع کی۔ اس کے بعد "ذکر آزاد" ان کی ایک اور اہم دستاویز مولانا کے متعلق ہے۔ مولانا کو شاید یہ یاد نہ رہا کہ جیل میں انھوں نے ملیح آبادی کو یہ داستان لکھوائی تھی۔ مولانا کا حافظہ غیر معمولی تھا اور انھیں واقعات ساری تفصیل کے ساتھ یاد رہتے تھے۔ ان کی نیت پر کسی قسم کا شبہ کرنا جائز نہ ہوگا۔ مگر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ آدمی جب ماضی کی داستان دہراتا ہے تو اس میں غیر شعوری طور پر رنگ گہرے یا ہلکے ہو جاتے ہیں۔ اور کبھی اہم چیز کچھ مدھم ہو جاتی ہے اور کچھ معمولی باتیں زیادہ اہم بن جاتی ہیں۔ غلام رسول مہر کی دونوں کتابوں میں کام کی باتیں خاصی ہیں مگر ان کا انداز ایک پرستار کا زیادہ ہے ایک پارکھ کا کم۔ عابد رضا بیدار نے ۱۹۶۹ میں آزاد پر جو کتاب لکھی تھی وہ معروضی مطالعے کی ایک اچھی کوشش ہے اور اس کے ذریعے سے مولانا کے الہلال سے لے کر غبار خاطر تک کے دور کی ایک روشن تصویر سامنے آتی ہے۔ پروفیسر مجیب نے اپنی کتاب "ہندوستانی مسلمان" میں مولانا کی معنویت بڑی خوبی سے آشکار کی ہے۔ ہمایوں کبیر کی مرتبہ کتاب میں تذکرہ پر ان کا مضمون بھی قابل قدر ہے۔ عزیز احمد نے "ہندوستان اور پاکستان میں اسلامی جدید کاری" میں آزاد کی اہمیت کی طرف اشارہ ضرور کیا ہے۔ مگر کہیں کہیں وہ مولانا کے ساتھ انصاف نہیں کر سکے ہیں۔ اشتیاق حسین قریشی کا رویہ واضح طور پر معاندانہ ہے۔ وہ الہلال کے بعد کی مولانا کی تحریروں کو ایک انحراف قرار دیتے ہیں۔ آزاد کے یہاں فکر کا ارتقا انھیں نظر نہیں آسکا۔ ماہر القادری نے "فاران" میں مولانا کے متعلق کئی مضامین لکھے مگر ان کی سطحی تحقیق اور محدود بصیرت کی بنا پر انھیں نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ صبیح محمد کمالی نے "ترجمان القرآن" پر ایک مضمون میں اسے اسلام کا سکڑنا (SHRINKAGE OF ISLAM) کہا ہے۔ عماد الحسن آزاد فاروقی کے نزدیک مولانا آزاد کی اصلاحی کوششوں میں کہیں کہیں خود محسوس ہوتا ہے۔ خوشی کی بات ہے کہ ان نکات پر ڈگلس نے توجہ دی ہے اور ان کی رائے اس سلسلے میں زیادہ جچی تلی معلوم ہوتی ہے۔ ڈگلس نے اشفاق حسین اور ڈاکٹر عبداللطیف کے ترجمان القرآن کے انگریزی خلاصے کو بھی سراہا

ہے۔ اردو میں کچھ مواد تک ڈگلس کی نظر نہیں گئی۔ انجمن ترقی اردو، ہند کے سہ ماہی رسالہ "اردو ادب" کے آزاد نمبر تک شاید ان کی رسائی نہیں ہوئی۔ انھوں نے تہذیبی رشتوں کی ہندوستانی کونسل (INDIAN COUNCIL FOR CULTURAL RELATIONS) کے ۱۴ فروری ۱۹۵۸ء کے اجلاس کی تقریر کو ان کی آخری تقریر کہا ہے حالانکہ ان کی آخری تقریر ۱۵ فروری ۱۹۵۸ء کو انجمن ترقی اردو ہند کی آل انڈیا اردو کانفرنس کے اجلاس میں ہوئی تھی جس کا افتتاح جواہر لال نہرو نے کیا تھا۔ اس سے ٹھیک ایک ہفتے کے بعد مولانا کا انتقال ہو گیا اور ان کا مزار بھی اسی جگہ پر ہے جہاں سے ان کے آخری الفاظ گونجے تھے۔

تمہید میں ایڈیٹروں نے مولانا آزاد کے حالات زندگی کی طرف اشارہ کر کے ہندوستان میں اسلام کے دو مختلف دھاروں پر زور دیا ہے۔ ایک تصادم کا میلان، دوسرا ہندو فضا کو جذب کرنے کا میلان۔ علماء شریعت کے نفاذ اور مسلمانوں کے اخلاق کو اس کے مطابق ڈھالنے میں مصروف رہے۔ اس کے برعکس صوفی چونکہ عوام سے رابطہ رکھتے تھے اس لئے ان کے یہاں رواداری زیادہ تھی۔ ڈگلس نے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ یہ پوری حقیقت نہیں۔ کچھ صوفی حکومت کے قریب بھی تھے اور اسلامی سماجی نظام پر زور دیتے تھے۔ کچھ علماء صوفی بھی تھے اور شریعت کے ساتھ طریقت کی راہ کو اپناتے تھے۔ اسلامی تاریخ میں کئی مفکر صوفی گزرے ہیں اور یہ سلسلہ غزالی سے چلا آتا ہے۔ تمہید میں اسلامی ہند کی اصلاحی تحریکوں کا سولھویں صدی کے آخر سے جائزہ لیا گیا ہے اور اس سلسلے میں مہدوی تحریک، مجدد سرہندی، عبدالحق دہلوی اور شاہ ولی اللہ کی معنویت کی طرف بھی اشارے کئے ہیں۔ شاہ ولی اللہ کی جامعیت پر بھی طور پر زور دیا گیا ہے۔ سید محمد شہید اور شاہ اسماعیل، شاہ عبدالعزیز، دیوبند اور فرنگی محل کے ساتھ علی گڑھ تحریک اور سرسید کے اثرات کی بھی نشاندہی کی گئی ہے۔ شبلی اور ندوۃ العلماء کے رول کو بھی ملحوظ رکھا ہے اور بیرون ملک کے اثرات میں ابن تیمیہ، سید جمال الدین افغانی، محمد عبدہ اور رشید رضا کے جو اثرات مولانا آزاد پر مرتسم ہوئے ان پر بھی توجہ کی گئی ہے۔ اس کے ساتھ انیسویں صدی کی ذہنی زندگی اور اہم مذہبی اور سیاسی میلانات پر بھی ایڈیٹروں کی نظر ہے۔ مجموعی طور پر یہ تمہید آزاد کے ذہنی پس منظر کو سمجھنے میں خاصی مفید کہی جا سکتی ہے۔

پہلے باب کو PREPARATORY YEARS ابتدائی یا تربیتی سال کا نام دیا گیا ہے اور اس میں ۱۸۸۸ سے ۱۹۱۰ تک کی مولانا کی زندگی کا جائزہ ہے۔ اس باب میں یہ اہم نکتہ ہے کہ سیاسی زندگی میں یا مذہبی فکر میں کوئی بڑا عدم تسلسل یا سمت میں تبدیلی نہیں ہے۔ نیز ان کے تجربے کی بنیاد در فکر کی سمت

ان کے ابتدائی دور میں ہی وجود میں آجاتی ہے۔" (ص۳۷) یہ بات مولانا خود جابجا اپنی تحریروں میں کہہ چکے ہیں۔ ڈگلس کے مطالعے کے ذریعے سے اس کی توثیق اس لئے قابلِ ذکر ہے کہ بعض لوگوں نے سرسری مطالعہ کی بنا پر اس سے اختلاف کیا ہے۔ تیاری یا ترتیب کے یہ سال مذہبی عقیدے کی بازیافت اور اپنے آئندہ کام کی نوعیت پر غور و فکر پر ختم ہوتے ہیں۔ آزاد نے اپنے خاندان کے بعض بزرگوں کے ردن پر تو بہت زور دیا ہے اور اپنے گھریلو ماحول کی تنگ نظری سے بیزاری بھی ظاہر کی ہے۔ مگر ڈگلس کا یہ خیال صحیح معلوم ہوتا ہے کہ ان کی ابتدائی تربیت کی پوری تصویر ذہن میں رکھے بغیر ان کی انفرادیت کو سمجھا نہیں جاسکتا۔ آزاد اپنی منزل کے تنہا مسافر ضرور ہیں مگر اس ذہنی سفر کے لئے زادِ راہ انھیں اسی ابتدائی ماحول سے ملا۔ ان کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اس عام زادِ راہ سے اپنی مخصوص منزل کی تلاش کی۔

ڈگلس اس دور کے چھ ورق یا پرت بتاتا ہے۔ اوّل وہ اسلام جس میں ان کی تربیت ہوئی۔ دوم وہ نئی دنیا جو اردو ادب، شاعری کے شغل اور موسیقی سے انھوں نے پائی۔ سوم اس کے ساتھ ہی سرسید کی تصانیف اور مغربی کتابوں کے تراجم کی فضا، چہارم سرسید کی عقلیت سے بدعقیدگی اور مادیت کی طرف میلان جو چودہ برس کی عمر سے بائیس سال کی عمر تک ذہن پر مستولی رہا۔ اگرچہ بظاہر سب خیریت نظر آتی تھی۔ پنجم بنگال کی سودیشی تحریک اور عرب قومیت کی تحریک سے ربط ضبط، ششم عقیدے کی بازیافت اور اپنے مشن کا احساس۔ ان میں سے کسی ایک زاویہ پر ہی توجہ کرنا غلط ہوگا۔ ان کے سلسلے اور سمت پر نظر جانی ہوگی۔ آزاد نے اپنے خاندان کے بزرگوں میں شیخ جمال الدین اور منور الدین کے فضائل بیان کئے ہیں اور اپنے والد مولوی خیر الدین کے متعلق بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ اپنے والد کی وہابیت کی شدید مخالفت اور تقلید سے گریزاں ہونے کے باوجود وہ ان سے متاثر رہے ہیں۔ باپ کی شہرت اور علمیت کے متعلق بیٹے کے بیانات میں ڈگلس کو مبالغہ معلوم ہوتا ہے لیکن یہ مسلّم ہے کہ مولوی خیر الدین ایک معروف پیر، مصنف اور خطیب تھے اور بمبئی اور کلکتے میں ان کے مریدوں کا خاصا وسیع حلقہ تھا۔ باپ سے مولانا نے ایک باوقار طرزِ زیست ضرور سیکھا۔ وہ اپنے کو لئے دیئے رکھنے لگے۔ چاہے راجہ محمود آباد ہوں چاہے کوئی اور رئیس وہ کسی سے جھک کر نہیں ملے۔ گاندھی جی سے بہت متاثر ہونے کے باوجود ان کے بعض چیلوں کی طرح ان کے گرد پروانہ وار نہیں پھرے۔ ایک نفاست، ایک شائستگی، ایک رکھ رکھاؤ ان کا مزاج بن گیا۔ چونکہ آزاد کے والد نئے پرانے سبھی مدرسوں کے قائل نہ تھے اس لئے ان کی تعلیم خود ان کی زیرِ نگرانی درسِ نظامی کے نصاب کے مطابق ہوئی۔ اس میں چند اہم متون کو حفظ کر لینا بھی شامل تھا اور پڑھنے کے بعد پڑھانا بھی۔ اس طریقِ تعلیم پر کتنے ہی اعتراضات کئے جائیں اور اس کے

یک رخے پن کو کتنا ہی نمایاں کیا جائے مگر یہ ضرور تسلیم کرنا چاہئے کہ اس میں ایک پختگی، ایک مضبوطی ضرور تھی۔ آزاد نے اپنے اس ماحول سے بغاوت ضرور کی مگر اس کے اثرات سے بغیر وہ نہ بن سکتے تھے جو وہ بنے۔ ان کے آبائی اثرات سے آزاد ہونے میں اردو ادب، شاعروں اور مغربی علوم کے ترجموں سے واقفیت کے نقوش کی بڑی اہمیت ہے۔ میرے نزدیک یہی آزاد کے ذہنی سفر کو دوسروں کے سفر سے ممتاز کرتا ہے۔ صحافت، شاعری، سماجی اصلاح، موسیقی کا ذوق، مطالعے کی وسعت، قدرتی طور پر انھیں سرسید کی عقلیت کی طرف لے گئی۔ انھوں نے خود لکھا ہے کہ وہ حیاتِ جاوید کے مطالعے کے لئے کتنے بے قرار تھے۔ اور جب وہ ہاتھ میں آئی تو جلد سے جلد اسے پڑھ ڈالا۔ ڈگلس نے یہ درست کہا ہے کہ "سرسید کے گہرے اثر کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ وہ اپنے خاندان کے مذہبی تصور سے نکلے اور جدید علوم کی طرف ان کا میلان ہوا۔" (ص ۵۳) اس سلسلے میں عربی میں جو کتابیں شائع ہو رہی تھیں آزاد ان سے استفادہ کر کے اپنی فکری اساس کو مستحکم کر سکے۔ سرسید کے علم الکلام پر وہ ایک مفصل کتاب لکھنا چاہتے تھے مگر ان کے بہت سے تصنیفی منصوبوں کی طرح یہ بھی پورا نہ ہو سکا۔ لسان الصدق ان کے اس دور کے ذہنی میلان کی بہت اچھی نمائندگی کرتا ہے۔ اس میں سرسید بھی ہیں، شبلی بھی ہیں، عبدہ بھی، رشید رضا کا المنار بھی، اصلاح رسوم کا جذبہ بھی اور انجمن ترقی اردو سے وابستگی بھی۔ اس زمانے میں ان کا ذہنی اضطراب انھیں مرزا غلام احمد قادیانی تک لے گیا۔ وہاں سے وہ جیسے گئے تھے ویسے ہی واپس آ گئے۔ اس کے بعد وہ لمحہ آتا ہے جب وہ سرسید کی عقلیت سے بھی تسکین نہیں حاصل کر پاتے اور تشکیک انھیں مذہب سے ہی بدظن کر دیتی ہے۔ ڈگلس نے یہاں ایک اہم بات کہی ہے "آزاد کے اسلوب اور شعری پیکروں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے سوچنے کا انداز جذباتی زیادہ ہے عقلی کم اور اس طرح یہ سرسید سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔" (ص ۶۶) باپ سے ذہنی بعد انھیں بمبئی لے جاتا ہے جہاں ان کی ملاقات شبلی سے ہوتی ہے۔ مولانا آزاد کو شبلی کا مقلد تو نہیں کہا جا سکتا مگر وہ شبلی سے خاصے متاثر ہوئے اس میں کلام نہیں۔ ڈگلس کہتے ہیں "شبلی کے ساتھ صحبتیں آزاد کے لئے ضرور مفید ہوئیں مگر آزاد کی سیاسی اور مذہبی فکر پر شبلی کے اثر کو ایک حد تک ہی تسلیم کیا جا سکتا ہے۔" (ص ۸۱) میرے نزدیک آزاد کے ذہنی ارتقا میں یہ اثر اہمیت رکھتا ہے۔ مسٹر انصاری کے الفاظ میں علی گڑھ کے پیروؤں کی خانقاہ سے بیزاری، مغربی علوم کی طرف توجہ کے ساتھ مغربی زندگی یا مغرب سے خیرہ ہونے کی مذمت، لیگ کی سیاست سے اختلاف، مسلم یونیورسٹی کے سرکاری نسخے پر برہمی دونوں میں مشترک ہیں۔ ... نوجوان آزاد دراصل شبلی سے زیادہ ریڈیکل ہیں۔ ڈگلس کا کہنا ہے کہ "وکیل کی ادارت کے

زمانے میں آزاد کے سیاسی افکار کا ارتقا ہوا" (صفحہ) یہ بات اس طرح صحیح ہے کہ آزاد نے الہلال کے اجرا کا خواب امرتسر میں دیکھا تھا۔ ڈگلس نے ملیح آبادی کے بیان اور "ہندوستان آزاد ہوتا ہے" میں مولانا کے اعترافات کی روشنی میں مولانا کا "شری" ہندو کے ایک ساتھی شیام سندر چکرورتی سے رابطہ تسلیم کیا ہے لیکن یہ بات زیادہ قرین قیاس معلوم ہوتی ہے کہ یہ رابطہ تحریک کی ایک شاخ سے تھا اور زیادہ گہرا نہ تھا۔ مولانا نے ۱۹۰۶ کے ڈھاکہ کے لیگ کے اجلاس میں ضرور شرکت کی تھی گو وہ لیگ کے ممبر نہ تھے۔ یہ شرکت ایک اخبار نویس کی حیثیت سے تھی۔ ہاں اس میں شک نہیں کہ مولانا بنگال کی تقسیم کے مخالف نہ تھے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ مولانا کا بنگال کے انقلاب پسندوں سے تعلق اس زمانے میں نہیں الہلال کے آغاز کے زمانے میں ہوا تھا۔ بہرحال آزاد کے انقلاب پسندوں سے ربط کے سلسلے میں مزید تحقیق کی ضرورت ہے۔ اس وقت تو صرف ان پران انقلاب پسندوں کے کچھ اثرات کو ہی تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ ان اثرات سے مولانا کی دوربینی اور وسیع النظری ضرور ظاہر ہوتی ہے۔ عراق اور مصر کے سفر کے دوران قدرتی طور پر مولانا ان افکار و میلانات سے مزید آشنا ہوئے ہوں گے جو وہاں جمال الدین، عبدہ اور ترکی قوم پرستوں کی وجہ سے فضا میں عام تھے مگر یہ کہنا صحیح نہ ہوگا کہ آزاد پر جمال الدین افغانی کا اثر گہرا تھا۔" (صفحہ) ہاں مصطفیٰ کمال پاشا کے اثر کی نشاندہی ضرور کی جا سکتی ہے۔ حسرت کا اردوئے معلیٰ مصطفیٰ کمال پاشا کے ایک مضمون کے ترجمے کی وجہ سے ہی بند ہوا۔ آزاد کے اس سفر کے متعلق بھی شبہات ظاہر کیے گئے ہیں مگر ابھی تک قطعی طور پر نہیں کہا جا سکتا کہ آزاد کے اس ذیل میں جو بھی بیانات ہیں وہ افسانہ و افسوں ہیں۔ قرائن اس سفر کے حق میں ہیں۔

آزاد نے جس دور کو جوانی دیوانی کا دور کہا ہے ڈگلس اسے ۱۹۰۸ اور ۱۹۱۰ کے درمیان قرار دیتے ہیں۔ یہی زمانہ ان کے پوشیدہ الحاد کے ختم ہونے اور مذہبی عقیدے کی بازیافت کا ہے۔ ڈگلس نے یہ دلچسپ بات کہی ہے کہ "یہ تجربہ اگرچہ صاف طور پر ذہنی نہ تھا بلکہ جذباتی تھا مگر اس نے اپنے مخصوص انداز میں آزاد کی ذہنی الجھنیں بھی دور کر دیں" (صفحہ ۹۲) مذہب کے متعلق وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ صرف جذبہ اس کی طرف رہنمائی کر سکتا ہے ذہن کے ذریعے احاطہ کیا جا سکتا ہے تو صرف مادی دنیا اور حواس کی دنیا کا۔ پھر مذہب کے اختلافات پر بھی انھوں نے غور کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اصل اصول سب کا ایک ہے۔ مذہب میں جو آمیزش ہوئی ہے اس کی وجہ سے اختلافات پیدا ہو گئے ہیں۔ ڈگلس نے یہ اہم بات بھی کہی ہے کہ "چونکہ مولانا نے یہ خیالات اپنے اس ابتدائی دور کے متعلق ۲۱-۱۹۲۰ کے قریب ظاہر کیے ہیں اس لئے ہو سکتا ہے کہ اس وقت یہ اتنے واضح نہ ہوں جتنے آزاد

بعد کی پختگی کی وجہ سے واضح سمجھ رہے ہوں۔ وہ علی گڑھ کی اس وقت کی ذہنی روش سے مایوس ہو چکے تھے۔ مسلمانوں کی قیادت ان کے نزدیک علما ہی کر سکتے تھے۔ وہ علما جو ندوہ کے طریق کار کو اپنائیں۔ ظاہر ہے یہاں شبلی کا اثر بھی نمایاں ہے۔

دوسرے باب میں ڈگلس نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ۱۹۱۰ سے ۱۹۲۱ تک آزاد یہ محسوس کرتے تھے کہ خدا نے انھیں ہندوستان کے مسلمانوں کو بیدار کرنے اور انھیں سیاسی آزادی کی جدوجہد میں شریک ہونے پر مائل کرنے کے لئے تیار کیا ہے۔ ہندوستانی مسلمانوں پر آزاد کے خیالات کا اثر الہلال کے پہلے شمارے سے پڑنا شروع ہوا جو جولائی ۱۹۱۲ میں نکلا۔ یہ پرچہ ڈھائی سال تک نکلتا رہا اور اس نے مسلمانوں کے سیاسی رجحان پر نمایاں اثر ڈالا۔ آزاد اور ان کے مداح سمجھتے ہیں کہ یہ اثر صرف الہلال کا ہی ہے مگر پھر بھی اس اثر کی اہمیت مسلم ہے۔ گو کامریڈ، ہمدرد اور زمیندار کے اثر کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ ۱۹۱۲ میں بجنور سے "مدینہ" ہفتہ میں دوبار شائع ہونے لگا۔ اس کے اثرات کا نہ ڈگلس نے ذکر کیا ہے نہ بعض اور مبصرین نے مگر میرے نزدیک اس کا اثر بھی تھا۔ یہ دور ہی ایک عجیب و غریب ہیجان کا دور تھا۔ ہاں الہلال کے اثر کو سب سے زیادہ اہمیت دینا کسی طرح غلط نہ ہوگا کیوں کہ کئی حیثیتوں سے یہ پرچہ منفرد تھا اور اس کی اپیل خاصی جامع تھی۔ اس میں آزاد کے اسلوب کی کشش اور پرچے کے حسن ترتیب کا رول بھی ہے۔ اس اسلوب کو بعد میں لفاظی، خطابت، جذباتیت اور کہیں کہیں ابہام کی وجہ سے مورد الزام بھی ٹھہرایا گیا مگر اس میں جو پیمبرانہ شان ہے اس سے کون کافر انکار کر سکتا ہے۔ سجاد انصاری نے اسی لئے تو کہا تھا کہ "اگر قرآن اردو میں نازل ہوتا تو اس کے لئے ابوالکلام کی نثر یا اقبال کی نظم اختیار کی جاتی"۔ اس میں جہاد کی جو دعوت تھی اس کا احساس شیخ الہند مولانا محمود الحسن کو بھی تھا۔ الہلال میں مذہب اور سیاست کی وحدت نظر آتی ہے۔ کچھ لوگوں کو آزاد کا یہ رنگ ایک پوز (POSE) لگتا ہے۔ مگر ڈگلس کا یہ کہنا صحیح معلوم ہوتا ہے کہ یہ محض ایک نقاب نہیں حقیقی آزاد کی جھلک ہے۔ انھیں اس وقت علما کی اصلاح میں ہی نجات نظر آتی تھی اور وہ حزب اللہ کے ذریعے سے ایک ایسی جماعت تیار کرنا چاہتے تھے جو امر بالمعروف اور نہی عن المنکر کی تلقین عام کرے۔ آزاد کے نزدیک الہلال ایک مقصد نہیں ایک بڑی تحریک کا جزو تھا۔ اگرچہ اس تحریک کے خط و خال ان کے ذہن میں واضح نہ تھے۔ اس تحریک کی خاطر وہ الہلال کے کام کو چند ساتھیوں پر چھوڑ دینے کی بھی سوچ رہے تھے کہ حکومت کے اقدامات کی وجہ سے اس کی اشاعت ہی بند ہو گئی۔ بہرحال الہلال کے ہر جلد کے آغاز کے اداریے ظاہر کرتے ہیں کہ ان کا ذہن کسی طرح

عالم اسلامی کے واقعات سے متاثر ہو کر اور زیادہ برطانوی استعمار کے خلاف ہو رہا تھا۔ ظاہر ہے کہ ان کا
خطاب مخصوص علماء سے تھا مگر وہ ایک ایسی جماعت تیار کرنا چاہتے تھے جو امر بالمعروف اور نہی عن المنکر
پر سختی سے عامل ہو اور جس کے اندر جہاد فی سبیل اللہ کا جذبہ بیدار ہو۔ یہی خیال حزب اللہ کے لئے دعوت
میں ظاہر ہوا۔ اس کے متعلق اعلان اگرچہ اپریل ۱۹۱۳ کے شمارے میں البلاغ کے نام سے ہوا مگر آزاد سوائے
ایک چھوٹی سی جماعت بنانے کے اور چند عمومی اعلانات کرنے کے اس سلسلے میں کوئی مثبت قدم نہ اٹھا
سکے۔ انھوں نے اس کے اغراض و مقاصد کے متعلق لکھا بھی تھا مگر حزب اللہ کے پروگرام میں صرف
سچے مسلمان ہونے کی اہمیت پر زور ضرور دیا گیا۔ پروگرام کی تفصیلات پیش نہیں کی گئیں۔ ایک دارالرشاد
کلکتہ میں ضرور قائم ہوا مگر یہ چل نہ سکا۔ غالباً مولانا کے ذہن میں امام الہند ہونے کا جو خیال تھا وہ بدل
گیا اور وہ پہلے ترجمان القرآن کی طرف اور بعد میں سیاست کی طرف زیادہ متوجہ ہو گئے۔ بہرحال ڈگلس
کا یہ کہنا کہ آزاد الہلال کو دینی تحریک کا پیش خیمہ بنانا چاہتے تھے اور گو وہ تحریک ابتدائی منصوبہ بندی
سے آگے نہ بڑھ سکی مگر الہلال کا کارنامہ بہرحال مسلم ہے" (ص ۱۲۷) میرے نزدیک درست ہے۔ امر
بالمعروف اور نہی عن المنکر پر زور دے کر جمہوریت اور صحیح قیادت کی وضاحت کرکے آزادی کو اسلام
کی روح قرار دے کر انھوں نے برطانیہ کی غلامی کی زنجیریں توڑنے کا جذبہ مسلمانوں میں عام کیا۔ انھوں نے
جہاد کے مراحل واضح کئے اور مال و منال کے جہاد، زبان کے جہاد، جان اور روح کے جہاد کی وضاحت
کی۔ انھوں نے صرف ان لوگوں کے خلاف جنگ کو جائز قرار دیا جو مسلمانوں سے لڑیں یا انھیں ان کے
گھر سے نکال دیں۔ گویا یہ دفاعی جہاد تھا۔ آزادی کے بعد غیر مسلموں سے رشتے کو آزاد نے واضح نہیں کیا
مگر ان کے ذہن میں یہ بات صاف تھی کہ مسلمانوں کو غیر مسلموں کے ساتھ آزادی کی جدوجہد میں شریک
ہونا چاہئے۔ یہ ان کا سیاسی ہی نہیں مذہبی فریضہ بھی ہے۔ گاندھی جی ابھی جنوبی افریقہ میں تھے کہ
الہلال میں ۱۹۱۳ میں ان کی ستائش کی گئی اور ان کی تصویر بھی اس کے فوراً بعد شائع ہوئی۔
گنگا پرشاد ورما کی ہندو مسلم اتحاد کے لئے کوششوں کو بھی انھوں نے سراہا۔ ڈگلس نے یہ واضح
کر دیا ہے کہ آزاد جمال الدین افغانی کو ان کے پین اسلامی افکار کی وجہ سے نہیں بلکہ علماء کی تنگ نظری
اور مغربی استعمار کی مخالفت کی وجہ سے سراہتے ہیں۔ ملت اسلامیہ کا درد ان کے دل میں کسی سے کم نہ
تھا۔ اس درد کی دوا بھی وہ ہندوستانی مسلمانوں کے مغرب کی غلامی سے چھٹکارا پانے میں دیکھتے تھے۔ وہ
علی گڑھ کو ذہن میں رکھتے ہوئے الہلال کے صفحات میں مغربی تعلیم پر سخت اعتراضات کرتے تھے مگر علوم
جدیدہ کے ہرگز مخالف نہ تھے۔ الہلال میں مذاکرہ علمیہ کے نام سے برابر مضامین لکھتے رہے۔ جس سے

ظاہر ہوتا ہے کہ وہ جدید علوم اور سائنس کی اہمیت کے قائل تھے۔ وحدت ادیان کے تصور میں آزاد کو شاہ ولی اللہ اور سرسید کے نظریات سے تقویت ملی۔ اس کے نقوش الہلال میں بھی نظر آتے ہیں مگر ترجمان القرآن میں اس کی واضح تشریح ہوئی۔ آزاد اگرچہ حضرت عیسیٰ کی تعلیمات کو سراہتے تھے مگر الہلال میں ان کا عیسائی مذہب کے متعلق رویہ واضح مغربی استعمار کی پالیسی کی وجہ سے خاصی شدت لئے ہوئے ہے۔ ان کے نزدیک عیسائی مذہب حضرت عیسیٰ کی تعلیمات کی روح سے خاصا دور ہو گیا تھا۔ اور اس وجہ سے اس مذہب کے ماننے والوں نے مسلمانوں پر مظالم میں کوئی کسر نہ اٹھا رکھی۔ ڈگلس کا خیال ہے کہ اصل میں عیسائی مذہب کے متعلق ان کے یہ خیالات مسلمانوں کو بیدار کرنے اور ان کو مذہبی اور سیاسی اعتبار سے فعال بنانے کی وجہ سے ہیں۔ ڈگلس کو یہ احساس ہے کہ یہ سب اس وجہ سے ہے کہ الہلال میں بار بار اس عقیدے کو دہرایا گیا ہے کہ اسلام زندگی کی ہر منزل پر اور سیاسی جد و جہد میں بھی مکمل رہنما ہے۔ توحید، مسلمانوں کے خیر الامم ہونے پر زور، عدل، امن عالم، حق کی حمایت، شخصی حکومت کے بجائے ملت کا اقتدار اور آزادی اور پارلیمانی نظام کے تصورات آزاد کے نزدیک اسلام کی بنیادی تعلیمات ہیں۔ ڈگلس کے نزدیک یہی الہلال کے پیام کی طاقت اور کمزوری ہے۔ طاقت یہ ہے کہ انھوں نے مسلمانوں پر ان کی موجودہ زندگی میں قرآن کی معنویت واضح کی اور کمزوری یہ ہے کہ قرآن کی عمومی ہدایات کو ان جزئیات اور تفاصیل کے لئے بھی کام میں لایا گیا جو اس میں مذکور نہیں۔

تذکرہ دراصل الہلال ہی کے دور کا [illegible] ہے۔ جب انھیں رانچی میں قیام کرنا پڑا تو تذکرہ فضل الدین احمد کی فرمائش پر لکھا گیا۔ وہ تو صرف آزاد کی خود نوشت چاہتے تھے مگر آزاد نے اپنے بزرگوں کے حالات بڑی تفصیل سے لکھے اور جب ناشر نے بہت اصرار کیا تو ایک باب اپنی داستان کا بھی بڑھا دیا۔ مگر اس باب میں آزاد نے رمز و ایما کے پردے میں اگرچہ بظاہر بہت کچھ کہا ہے مگر در اصل کچھ نہیں کہا۔ انھوں نے اپنی سرمستیوں کا ذکر بڑے مزے لے لے کر کیا ہے مگر یہ سرمستیاں بھی نقاب پوش ہیں۔ تذکرے کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں آزاد نے تاریخ اسلام میں مختلف فتنوں کے سر اٹھانے اور ان کی سرکوبی کے لئے اصلاحی تحریکوں کا جائزہ لیا ہے۔ الہلال کی طرح تذکرہ میں بھی کٹر علما اور مغربی تعلیم یافتہ گروہ دونوں پر مولانا کی طنز بہت گہری ہے۔ تذکرہ میں ابن تیمیہ کو خاص اہمیت دی گئی ہے جنھوں نے مغل حملوں کے بعد اسلام کی روح کو باقی رکھا۔ نیز اجتہاد کی ضرورت کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ ڈگلس کا یہ تبصرہ معنی خیز ہے کہ آزاد تذکرہ میں نہ تو جدید علوم کے چیلنج کا سامنا

کرسکے ہیں۔ نہ انھوں نے سرسید کے ساتھ انصاف کیاہے۔ میرے نزدیک یہ تبصرہ صحیح ہے۔ کیوں کہ
بعد کی تحریروں میں آزاد کی پختگی واضح ہے۔ تذکرہ سے تو صرف یہ اشارہ ملتاہے کہ ان کا ذہن اب بھی
نئی منزلوں کی جستجو میں مصروف ہے۔

رانچی سے رہا ہونے کے بعد آزاد امامت کی سوچ رہے تھے۔ یو۔پی۔ اور بہار کے لئے
ملیح آبادی اور پنجاب کے لئے غلام رسول مہر کو نامزد بھی کر دیا گیا تھا۔ مگر خلافت کی تحریک نے ان
خیالات کو پس پشت ڈال دیا۔ انھوں نے مسلح بغاوت کی بھی بات سوچی جو ان کے جہاد کے پروگرام کا
آخری جزو تھی مگر پھر وہ ہجرت کی تحریک کے ہمنوا بن گئے اور اس کی ناکامی کے بعد انھوں نے تحریک
خلافت اور گاندھی جی کی ترک موالات کی تحریک میں پرجوش حصہ لیا۔ اس زمانے میں انھوں نے
میثاق مدینہ کا حوالہ دے کر امت واحدہ کا تصور پیش کیا اور امت کا ترجمہ نیشن کیا۔ اس کا مطلب
یہ بھی تھا کہ آزادی کے لئے ہندوؤں سے تعاون ایک مذہبی فریضہ بھی ہے۔ ڈگلس نے یہاں ایک اہم
نکتہ یہ پیش کیاہے کہ خلافت تحریک کے زمانے میں بھی علی برادران کے مقابلے میں آزاد کی توجہ ہندوستانی
کے منظرنامے پر زیادہ تھی۔ (ص۱۶۱) ڈگلس نے عزیز احمد کا یہ قول بھی نقل کیا ہے کہ "آزاد بھی اسلام
کے باطن سے ایک ایسا سیاسی نظریہ اخذ کرنے میں کامیاب نہیں ہوئے جو مشترک قومیت کا جواز
پیش کر سکے۔" (ص۱۶۱) مگر امت واحدہ کی مثال سے آزاد نے جس طرح مشترک قومیت کی علمبرداری
کی ہے اسے عزیز احمد نے نہ جانے کیوں نظر انداز کیا ہے۔ خلافت تحریک پر تاریخی اعتبار سے بحث
مسئلہ خلافت و جزیرہ عرب میں ملتی ہے۔ یہاں پان اسلامی اثرات کے ساتھ ہندوستانی مسلمانوں
کی ضروریات کا احساس بھی ملتاہے۔ اس دور کی تحریروں میں پیغام کے ادبی مضامین اور عدالت
کے سامنے قول فیصل کے نام سے بیان بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان میں ان کی فکر کی گہرائی کے
ساتھ اسلوب کے جلال و جمال کی تابندگی بھی ہے۔

تیسرا باب ۱۹۲۳ سے ۱۹۵۸ تک کے دور کا احاطہ کرتاہے۔ اس کے دو حصے ہیں۔ پہلے
میں مولانا کے مذہبی اسکالرشپ اور دوسرے میں قومی سیاست پر تبصرہ ہے۔ ۱۹۲۲ میں جیل میں
مولانا ملیح آبادی کو اپنی زندگی کے حالات بتاتے ملیح آبادی ہر رات کو ان کی گفتگو قلم بند کر لیتے تھے
مگر یہ حالات آزاد کی کہانی خود آزاد کی زبانی کے نام سے مولانا کے انتقال کے بعد شائع ہوئے۔ ۱۹۲۳
میں مولانا کی کانگریس کے خاص اجلاس کی صدارت ظاہر کرتی ہے کہ اب ان کی سیاسی زندگی کی سمت
کیا تھی۔ اس موقعے پر انھوں نے کہا تھا کہ اگر عدم تشدد کو اصولی طور پر تسلیم نہ بھی کیا جائے تو ایک

پالیسی کے طور پر اسے اختیار کرنا ضروری ہے۔ یہیں انھوں نے یہ بھی اعلان کیا تھا کہ "اگر بادلوں میں سے ایک فرشتہ اتر کر قطب مینار کی چوٹی سے پکارے کہ ہندو مسلم اتحاد کو ترک کر دو پھر چوبیس گھنٹے میں سوراج تمھیں مل جائے گا تو میں ہندو مسلم اتحاد پر سوراج کو قربان کر دوں گا کیوں کہ سوراج کے حصول میں تاخیر صرف ہندوستان کا نقصان ہوگا لیکن اگر ہمارا اتحاد نہ رہا تو یہ ساری دنیائے انسانیت کا نقصان ہوگا۔" وہ اس زمانے سے آخر تک کانگریس سے پوری طرح وابستہ رہے مگر ۱۹۲۷ تک سیاسی میدان میں ان کا کوئی خاص رول نہیں ہے۔ اس زمانے میں ترجمان القرآن کا کام جو انھوں نے رانچی میں شروع کیا تھا اور جس کا مسودہ انھیں دوبارہ تیار کرنا پڑا تھا (کیوں کہ پہلا ان کے کاغذات کی ضبطی کے بعد واپس ملنے پر اس قابل نہ رہا تھا کہ اس سے کام لیا جا سکے) اس حد تک مکمل ہوا کہ ۱۹۳۱ میں پہلی جلد اور ۱۹۳۷ میں دوسری جلد شائع ہو سکی جو تیسویں سورہ تک ہے اور نصف کے قریب قرآن کا احاطہ کرتی ہے۔ ڈگلس کے نزدیک الہلال میں ترجمہ کی جگہ تفسیر بالرائے کے ذیل میں آتا ہے، جب کہ ترجمان میں ایسا نہیں ہے۔ دوسرے اڈیشن میں مذہب کے متعلق چینی، ہندو، زرتشتی، یہودی، عیسائی اور یونانی تصورات کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ ڈگلس کے نزدیک اس میں انیسویں صدی کی مذہبی تاریخ کے سلسلے میں ولیم شمٹ (WILLIAM SCHMIDT) کی کتاب مذہب کا آغاز اور نشو و نما (THE ORIGIN AND GROWTH OF RELIGION) سے بھی خاصا استفادہ کیا گیا ہے۔ ترجمان القرآن کا امتیاز یہ ہے کہ اول تو سورہ فاتحہ کی تفسیر میں قرآن کی بنیادی تعلیم سمو دی گئی ہے دوسرے ترجمے اور تشریحات کے ذریعے سے قرآن کی مسلمانوں کی عام زندگی کے لئے معنویت واضح کی گئی ہے۔ ڈگلس نے بجا طور پر ترجمان میں ربوبیت کے تصور کی وضاحت کو خاص اہمیت دی ہے اور اسے مولانا کا کارنامہ بتایا ہے۔ رحمت، توحید اور ہدایت پر مولانا کی تصریحات بھی معنی خیز ہیں۔ آزاد کی تفسیر میں اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ دین ہمیشہ ایک رہا ہے ہاں شریعت مختلف ادوار میں حالات کے مطابق بدلتی رہی ہے۔ قرآن کا پیام یہ ہے کہ نجات عقیدے اور عمل صالح پر منحصر ہے نہ کہ رسم و رواج یا کسی گروہ سے تعلق پر، الہامی مذہب ساری انسانیت کے لئے ایک ہی ہے اور خدا کی عبادت براہ راست بغیر کسی واسطے کے ہونی چاہئے (یہاں غالباً پیری مریدی پر اعتراض ہے۔)

وحدت ادیان کا تصور آزاد سے پہلے شاہ ولی اللہ اور سر سید کے یہاں بھی موجود ہے۔ محمد عبدہ کے یہاں بھی اسلام کے مستقل اور تبدیلی کے بے نیاز عناصر اور ان عناصر میں فرق کی طرف

اشارہ ہے جو بغیر کسی نقصان کے تبدیل کیے جا سکتے ہیں اس لئے آزاد کے وحدت ادیان کے تصور کے سلسلے میں یہ بات ملحوظ رکھنی چاہئے کہ اسلامی روایت میں اس کا سراغ ملتا ہے۔ ڈگلس کا یہ اعتراض کہ دوسرے مذاہب سے آزاد کی بظاہر ہمدردی میں ان مذاہب کی موجودہ شکل کی مخالفت بھی شامل ہے۔ (صلہ ۲۱۰) اس لئے زیادہ وزنی نہیں کہ انھوں نے اس طرح سب مذاہب کو قریب لانے اور مذہب کے اخلاقی مشن پر زور دینے کی ایک قابل قدر کوشش کی ہے۔ اس طرح کچھ علماء کا یہ اعتراض کہ آزاد نے عبادت اور رسالت کی اہمیت کو کم کیا ہے اس لئے بے جا ہے کہ آزاد کے یہاں اسلام کے تمام عقائد اور اعمال پر اصرار بہرحال ہے اور اسلام میں دین کی تکمیل کا بھی۔ الہلال کے دور اور ترجمان کے دور میں یہ فرق ضرور مدنظر رکھنا چاہئے کہ یہاں سورۂ فاتحہ کی تفسیر میں وہ خدا کی رحمت اور عالم انسانیت کی بات کرتے ہیں جس کے لئے عمل صالح کی شرط لابدی ہے۔ ترجمان بہرحال اردو داں طبقے کے لئے ڈگلس کے خیال میں وہی درجہ رکھتی ہے جو عرب دنیا کے لئے المنار کی تفسیر کا ہے (صلہ ۲۱۴)۔ عابد حسین اور آزاد فاروقی بھی اس کے جدید ذہن پر گہرے اثرات کا واضح اعتراف کرتے ہیں۔

اس باب کے دوسرے حصے میں قومی سیاست سے بحث کی گئی ہے۔ ۱۹۲۰ سے آزاد کانگریس کے ایک رہنما کی حیثیت سے نمایاں ہوتے ہیں اور اس کے نتیجے میں مسلم لیگ کے حامی ان پر اعتراضات کی بارش کرتے ہیں۔ آزاد جن اخلاقی اصولوں کو اہمیت دیتے تھے ان کی بنا پر انھوں نے سیاست میں غیر جانبداری اور دیانت داری کی روایت پر اصرار کیا اور مسلمانوں کی شرکت کے ذریعے سے ہندوستان کے نئے نقشے میں رواداری، بقائے باہمی اور مشترک تہذیب، مشترک زبان کی خاطر آزادی کی جدوجہد میں ہر فرقے کی شرکت پر اصرار کیا۔ کیبنٹ مشن کے متعلق ایک بیان میں انھوں نے لیگ کے پاکستان کے مطالبے کے متعلق جو کچھ کہا تھا وہ آج بھی صحیح معلوم ہوتا ہے۔ ان کا خیال تھا کہ "یہ مطالبہ (لیگ کا مطالبۂ پاکستان) نہ صرف بحیثیت مجموعی ہندوستان کے لئے نقصان دہ ہے، مسلمانوں کے لئے خصوصی طور پر مضر ہے۔ یہ جو مسئلے حل کرتا ہے ان سے زیادہ پیدا کرتا ہے۔ وہ ریاستیں جو ایک دوسرے کے مقابل ہوں ایک دوسرے کی اقلیتوں کے مسائل کا کوئی حل پیش نہیں کرتیں صرف بدلے اور انتقام کی طرف لے جاتی ہیں۔" (صلہ ۲۲۵)

اپنی کتاب "ہندوستان آزاد ہوتا ہے" میں ان کے یہ الفاظ بھی نظر انداز نہیں کئے جا سکتے "یہ صحیح ہے کہ اسلام نے ایک ایسے سماج کی تشکیل کی کوشش کی جو نسلی، لسانی، اقتصادی اور سیاسی سرحدوں سے ماورا ہے۔ تاریخ نے بہرحال یہ ثابت کر دیا ہے کہ پہلی چند دہائیوں کے بعد یا زیادہ سے زیادہ پہلی صدی

کے بعد اسلام تمام تر مسلم ممالک کو اسلام کی بنیاد پر ایک ریاست نہ بنا سکا۔" پھر بھی پاکستان بننے کے بعد وہ یہ ضرور کہتے رہے ہیں کہ "اب پاکستان ایک حقیقت ہے اور ہندوستان اور پاکستان کو ایک دوسرے سے دوستی کے رشتے استوار کرنے چاہئیں اور ایک دوسرے سے تعاون کرنا چاہئے۔"

سیاسی سرگرمیوں پر ایک طائرانہ نظر کے بعد ڈگلس نے غبار خاطر پر قدرے تفصیل سے تبصرہ کیا ہے۔ انھوں نے یہ بات نوٹ کی ہے کہ اگر ترجمان میں الہلال اور تذکرہ کے ذہن سے ترقی ظاہر ہوتی ہے تو غبار خاطر مزید پختگی کا آئینہ دار ہے۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ مولانا جیل کی تنہائی میں ترجمان القرآن بھی مکمل کر سکتے تھے مگر انھوں نے غبار خاطر لکھی۔ ان انشائیوں سے ان کی شخصیت پر بھی روشنی پڑتی ہے اور ان کے افکار کی جامعیت بھی ظاہر ہوتی ہے۔ دو سال تک سگریٹ نہ پینے کا واقعہ اور بیوی کی وفات کے گہرے صدمے کے باوجود معمولات میں باقاعدگی بظاہر غیر ضروری سختیاں نظر آئیں گی مگر ان سے آزاد کے مزاج کی یہ خصوصیت ظاہر ہوتی ہے کہ انھیں اپنے جذبات اور خواہشات پر قابو تھا اور وہ کسی حال میں اپنے زخموں کی نمائش گوارا نہیں کرتے تھے۔ مذہب خدا پر عقیدے، انا، موسیقی سے شغف، سعی و عمل کے بجائے صرف دعا پر بھروسے کے سلسلے میں ان کے خیالات غبار خاطر کی اہمیت کے ضامن ہیں۔ پھر ہر تحریر کی طرح یہاں بھی اپنی انانیت اور انفرادیت، تنہائی کی لذتوں اور فطرت کی رنگینی اور بوقلمونی سے ایک انوکھی شادابی حاصل کرنے کی صلاحیت کا مزے لے لے کر ذکر شخصیت کی تہ داری اور دلکشی کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ ڈگلس آخر میں کہتے ہیں کہ یہ متضاد چیزیں ایک منظم کل نہیں بن سکیں لیکن یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ایک عالم دین، مفکر اور رہنما کے یہاں جمالیاتی ذوق نہیں ہونا چاہئے۔ میرے نزدیک ایک عالم دین سے صرف دین کے مباحث میں الجھے رہنے اور صرف مستی اندیشہ ہائے افلاکی میں سرشار رہنے کا مطالبہ بہت سخت ہے۔ انسانیت کے سارے مطالبے پورے کرنے کا اور زندگی اور فطرت سے سب کچھ لے کر اسے بہت کچھ لوٹانے کا منصب خاص جامعیت چاہتا ہے۔ ہاں یہ ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔

"ہندوستان آزاد ہوتا ہے" میں آزاد نے ۱۹۴۷ تک آزادی کی جدوجہد اور اس میں اپنے رول کا ذکر کیا ہے۔ ڈگلس کا خیال یہ ہے کہ یہ بڑی حد تک تشنہ ہے مگر ایڈیٹروں نے اپنے نوٹ میں ڈگلس کی رائے سے اختلاف کیا ہے۔ میرے نزدیک آزاد کی تصویر تفصیلات کی کمی کے باوجود خاصی روشن ہے اور آزاد کے رول کی TRANSFER OF POWER انتقال اقتدار کی جلدوں، دیول کے جرنل اور مین کی کتاب سے تصدیق ہوتی ہے۔ ہاں ڈگلس کا یہ کہنا صحیح ہے کہ "ہندوستان آزاد ہوتا ہے"

پڑھ کر آزادی کی ناکامی کا احساس گہرا ہو جاتا ہے۔ وہ اس بات پر راضی تھے کہ خواہ آزادی کے حصول میں دیر ہو جائے مگر ملک کی تقسیم نہ ہو۔ جب انھیں اپنے ساتھیوں کے اصرار پر تقسیم کو تسلیم کرنا پڑا تو بھی وہ یہ چاہتے تھے کہ تہذیب کسی طرح تقسیم نہ ہو۔ ڈگلس نے شیر الحق کا حوالہ دیتے ہوئے یہ بھی کہا ہے کہ الہلال کے زمانے میں جس طرح مولانا نے مذہبی جذبات سے اپیل کی تھی لیگ نے اپنی پاکستان کی مہم میں اسی اپیل سے کام لیا۔ میرے نزدیک دونوں باتوں میں فرق ہے۔ مولانا نے مذہب کی روح پر زور دیا اور عمل صالح پر اصرار کیا اور اس کے ساتھ آزادی کی جدوجہد میں غیر مسلموں سے تعاون پر اصرار کیا۔ لیگ کی تحریک مذہب کے رواجی تصور پر اصرار کرتی تھی اور اس کے تحفظ کے لئے علیٰحدگی پسندی پر زور دیتی تھی۔ ہندوستانی مسلمانوں کو بیدار کرنے کی کوئی تحریک محض سیاسی بنیادوں پر نہیں چلائی جا سکتی۔ ان کا مذہب اور ان کی تہذیب ان کے تشخص کی ضامن ہے۔ اس کے ساتھ قومی تشخص پر بھی اصرار کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بغیر قومی تشخص کی بات مسلمانوں کو متاثر نہیں کرتی۔ مولانا آزاد نے رام گڑھ کانگریس کے خطبے میں جب مذہبی تشخص کی بات کی تھی پھر قومی تشخص کی اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ قومی تشخص کو کمتر درجہ دیتے تھے اس کے معنی صرف یہ ہیں کہ اسی سیاق و سباق میں یہ بات دل میں اترتی ہے۔ اور زندگی کی سمت متعین کرتی ہے۔

اس باب کے آخر میں ڈگلس نے وزیر تعلیم کی حیثیت سے مولانا کے کارنامے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ مولانا تعلیم کی اہمیت کو سمجھتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ ملک تنگ نظری کے بجائے ذہن کی کشادگی اور وسعت نظر کی طرف جائے۔ رادھا کرشنن اور ٹیگور کے حوالے سے وہ انسانی وحدت اور اس کی کثرت دونوں پر زور دیتے تھے۔ مغربی اور مشرقی فلسفے پر دو جلدیں جو رادھا کرشنن کی نگرانی میں تیار ہوئیں وہ مولانا کی تحریک پر ہوئیں۔ اس طرح انسان کے تصور اور مشرق اور مغرب کے فلسفۂ تعلیم پر سیمینار میں ان کی تقریر بڑی اہمیت رکھتی ہے اور ان کی انسان دوستی کا ایک صحیفہ ہے۔ ملک کی تعلیم کی نگرانی کے سلسلے میں ڈگلس نے اس کا ذکر نہیں کیا کہ مولانا اپنے شعبے میں کئی ماہر تعلیم اور دانشور لائے۔ مشہور ماہر تعلیم خواجہ غلام السیدین، مشہور مورخ ڈاکٹر تارا چند، مشہور ادیب اور فلسفے کے ماہر ہمایوں کبیر اور مشہور صاحب نظر دانش ور مولانا کے زمانے میں تعلیم سے وابستہ ہوئے۔ انھوں نے ہی آچاریہ نریندر دیو کو لکھنؤ یونیورسٹی میں اور ڈاکٹر ذاکر حسین کو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں بھجوایا تاکہ ان یونیورسٹیوں کی قیادت صحیح خطوط پر ہو سکے۔

چوتھا اور آخری باب "آزاد تشخص اور اس کی معنویت" کے عنوان سے ہے شروع میں ہمایوں کبیر

کے خراج عقیدت کے حوالے سے مولانا کی تنہا روح، ان کے انسان کے دکھ کے احساس کے ساتھ انسانیت کے متعلق ایک رجائیت اور مشیت ایزدی پر کامل بھروسے کی طرف اشارہ ہے۔ ان کی اس خصوصیت پر کہ انھوں نے مخالفوں کے جواب میں سکوت اختیار کیا بجا طور پر زور دیا گیا ہے۔ ڈگلس کا یہ تبصرہ بھی اہم ہے کہ "اسلام ان کی زندگی میں ایک طاقت تھا مگر ان کی زندگی تمام تر ایک مذہبی انسان کی سی نہ ہو۔" (ص۲۵۵) ڈگلس نے یہ بھی کہا ہے کہ اگرچہ آزاد گہرے جذبات رکھتے تھے مگر انسانی سطح پر یا صوفیانہ سطح پر ان کے یہاں کسی گہری محبت کا اظہار نہیں ہے اور یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ ان کے ساتھ کسی کو گہری محبت رہی ہو۔ انھوں نے آزاد کو خود پسند (EGOTISH) بھی کہا ہے اور ہم عصروں میں ممتاز رہنے کی انھوں نے برابر کوشش کی۔ وہ کسی کے حلقہ بگوش ہو کر بھی نہیں رہ سکتے تھے۔ وہ شبلی سے بھی متاثر رہے اور رشید رضا سے بھی اور گاندھی جی سے مگر وہ کسی کے چیلے نہیں کہے جا سکتے۔" آزاد کی یہ خود بینی اور خود پسندی ان کی طاقت بھی تھی اور کمزوری بھی۔" (ص۲۶۰) یہ تبصرہ مجموعی طور پر منصفانہ ہے۔ وہ بہت محترم تو رہے مگر کیا انھوں نے کسی سے ٹوٹ کر محبت کی اور کسی نے ان سے یہ بات ابھی تک پردۂ راز میں ہے۔ ڈگلس نے مولانا کی فکر میں ارتقا پر بجا طور پر زور دیا ہے۔ الہلال میں مولانا کی فکر میں پختگی نہیں ہے۔ یہ پختگی ترجمان کے دور سے شروع ہوتی ہے۔ اگر ان ادوار کو الگ الگ دیکھا جائے تو تضادات بھی نظر آئیں گے۔ ہاں اگر ایک ارتقا کو ملحوظ رکھا جائے تو مولانا کے ساتھ انصاف ہو سکے گا۔ ڈگلس کو تسلیم ہے کہ ان کی فکر منظم و مرتب فکر نہیں کہی جا سکتی بلکہ سے زیادہ ان کے یہاں ایک شاعرانہ نظم ملتی ہے مگر اس میں ایک آزاد تنظیم بھی ہے۔ آزاد کی علمیت کے متعلق ڈگلس کا کہنا ہے کہ "یہ ان کے غیر معمولی حافظے، اعلیٰ درجے کی ذہانت اور مطالعے سے شغف کا نتیجہ ہے۔" (ص۲۶۴) ان کے یہاں علم کے خانے تھے وہ درجہ بندی کے عادی تھے۔ ڈگلس کہتا ہے کہ مغربی فلسفے، تاریخ اور انگریزی ادب سے آشنا ہونے کے باوجود اور سائنس کے عام اصولوں سے واقفیت کے باوجود ان کے یہاں ان شعبوں میں گہرے علوم کا پتہ نہیں چلتا۔ (ص۲۶۶) پھر بھی ڈگلس نے یہ بات نظر انداز کر دی کہ ان کے یہاں ایک قاموسیت تھی جو آج کل کے ماہرین میں عنقا ہے۔ وہ صاحب نظر تھے اور ان کی نظر میں مشرق و مغرب کا علمی سرمایہ اور ادبی کائنات کی قوس قزح تھی۔ کتنے پرانے ہونے کے ساتھ وہ کتنے نئے تھے۔ مذہب ان کے لئے زندگی کی رہنمائی کے لئے تھا۔ وہ مسلمانوں کو عمل صالح کی طرف لے جانا چاہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ سیاسی زندگی میں بھی قرآن کی عمومی تعلیم سے فلاح کی راہ کھلتی ہے۔ جزئیات میں ہر دور کی ضروریات کے مطابق اقدامات ہو سکتے ہیں۔ انھیں مسلمانوں کے

امام ہونے کا خیال ضرور آیا مگر بالآخر انھوں نے بہتر سمجھا کہ سیاسی زندگی میں ملک و قوم کی رہنمائی کریں۔ انھوں نے رام گڑھ میں اپنے مسلم تشخص کا بھی ذکر کیا اور قومی تشخص کا بھی اور دونوں کی اہمیت اور معنویت پر اصرار کیا۔ ڈگلس نے آخر میں مولانا کی معنویت ان چار پہلوؤں سے واضح کی ہے۔

۱۔ وہ مسلمان تھے اور ہندوستانی بھی اور ان دونوں پہلوؤں کو ایک دوسرے سے طاقت ملتی تھی۔

۲۔ الہلال کے دور سے گزر کر انھوں نے سیاست کے لئے مذہب کی حقیقی معنویت واضح کی۔ یعنی مذہب عمل صالح کی طرف لے جائے نہ کہ رسم و رواج اور پیری مریدی میں اسیر ہو کر رہ جائے۔

۳۔ مولانا آزاد مغربی اقتدار کے سلسلے میں مسلم دنیا کے تہذیبی رد عمل کی علامت ہیں۔ سرسید کی طرح وہ مغربی علوم کے لئے آغوش شوق وا کرنے اور اسلام پر عقیدہ رکھنے پر زور دیتے ہیں۔

۴۔ وہ مذاہب کے بقائے باہمی کے حامی ہیں۔ ان کے وحدت ادیان کے تصور کو کچھ لوگوں نے اسلام کو محدود کر دینا کہا ہے۔ ایک معنی میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے مگر دوسرے مذاہب کے سلسلے میں رواداری پر اصرار ان کا ایسا کارنامہ ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ڈگلس کے مقالے کے بعد ایڈیٹروں کے نوٹ میں پہلے ٹرول نے یہ کوشش کی ہے کہ ڈگلس کے مقالے کے بعد مولانا کے مذہبی افکار کے متعلق جو کچھ کہا گیا ہے اس کا جائزہ لیں۔ اشتیاق حسین قریشی اور سینٹر ہارڈی الہلال اور خلافت کے دور کے آزاد اور بعد کے آزاد کو دو مختلف افراد کہتے ہیں۔ شرکت علی نے اپنی کتاب "اسلام میں ہم عصر مذہبی فکر" میں اسے ایک انقلابی قلب ماہیت کہا ہے۔ مگر روسی اسکالر مارا ستی بان اس اسے ایک منطقی ارتقا سمجھتی ہیں۔ ٹرول کا خیال ہے کہ الہلال اور البلاغ میں قرآنی آیتوں اور ترجمان میں ان آیتوں کے ترجمے اور تشریح کا تقابلی مطالعہ نا گزیر نظر آتا ہے۔ ڈگلس نے کہا تھا کہ آزاد کے لئے وقت کی عملی ضروریات ایک منظم اور مربوط فلسفیانہ نظام سے زیادہ اہمیت رکھتی تھیں۔ ٹرول اس سے اتفاق کرتے ہیں۔ ٹرول یہ بھی کہتے ہیں کہ آزاد کے یہاں کسی انقلابی تبدیلی سے انکار کرتے ہوئے ڈگلس نے اس بات کو نظر انداز کر دیا کہ وہ حزب اللہ کے قیام یا اپنی امامت کے لئے فضا ہموار کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ ٹرول آزاد کے یہاں مذہبی فکر ہی میں ایک تسلسل کی مثال سرمد شہید پر ان کے ۱۹۱۰ کے ایک مضمون سے دیتے ہیں جس میں انھوں نے اسلام کی آفاقی انسان دوستی کی نشاندہی کی ہے۔ عزیز احمد نے آزاد اور اقبال کے موازنے میں کہا تھا کہ آزاد کی انسان دوستی میں انسان کے لئے خدا پر اور زیادہ عقیدے کے سوا اور کچھ نہیں چھوڑا گیا ہے۔ ٹرول نے درست کہا ہے کہ یہاں انھوں نے آزاد

کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ ویسے بھی آزاد اور اقبال کا موازنہ غائر نظر سے کیا جائے تو دونوں کے یہاں اسلام کے ساتھ شغف اور عصرِ حاضر کے مسائل کو سلجھانے کا مشترک عزم ملتا ہے گو اس کے لئے دونوں کے زاویۂ نظر میں فرق بھی واضح ہے۔ کاش ڈگلس یا ٹرول اس پر مزید روشنی ڈالتے۔ ٹرول نے آزاد فاروقی کے ترجمان القرآن کے تجزیے کو خاص اہمیت دی ہے۔ آزاد فاروقی کی نظر میں ڈگلس کا مقالہ نہ تھا۔ آزاد فاروقی رشید رضا کے مولانا آزاد کے اوپر اثرات کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ مولانا آزاد نے دین و شریعت کے سلسلے میں جو بحث اٹھائی تھی اس پر بھی آزاد فاروقی کا تبصرہ قابلِ قدر ہے۔ ٹرول کا خیال ہے کہ مولانا آزاد کی کوششوں کے باوجود ابھی نظریاتی اعتبار سے جدید دور میں اسلام کے رول کا گہرا مطالعہ باقی ہے۔

گے مینو (GAY MINAULT) کے تبصرے میں مولانا کی سیاسی سرگرمیوں پر نظر ہے اور مولانا کی صدارت کے دور اور کرپس کی آمد، کیبنٹ مشن، ویول، ماؤنٹ بیٹن، گاندھی، جناح، جواہر لال نہرو اور تقسیم کے دور میں مولانا کے رول پر بحث ہے۔ اس میں دو باتیں قابلِ ذکر ہیں۔ ایک ہندو مسلم اتحاد کے ے آزاد کی صدرِ کانگریس کی حیثیت سے کوششیں جن کو کانگریس نے بھی بعد میں مان لیا اور دوسرے نہرو کے بمبئی کے بیان پر مولانا کا اعتراض کہ اس کی وجہ سے جناح نے کیبنٹ مشن پلان کے متعلق لیگ کی منظوری کو واپس لے لیا۔ مینو سمجھتی ہیں کہ اگرچہ نہرو نے جلد بازی سے کام لیا مگر ان کا خیال حقیقت پسندانہ تھا کہ عملی طور پر یہ اسکیم کامیاب نہ ہوگی۔ گے مینو نے یہ بات نظر انداز کر دی ہے کہ نفسیاتی اعتبار سے یہ لمحہ کتنا نازک تھا اور نہرو کی جلد بازی سے کتنا بڑا نقصان ہو گیا۔ مولانا آزاد کی رائے میرے نزدیک یہاں زیادہ صائب ہے۔

آخر میں یہ کہنا ضروری ہے کہ اس کتاب کا مطالعہ آزاد کے مذہبی افکار، ان کی دانشوری اور ان کی سیاسی سرگرمیوں کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔ اس میں نہ تو مدح و ستائش اور جذباتیت ہے جو مولانا کے مداحوں کی بیشتر تشریحات اور توضیحات میں ملتی ہے نہ وہ تنگ نظری ہے جو بیشتر پاکستانی مصنفین نے برتی ہے۔ اس میں ایک معروضی نظر کے ساتھ مولانا کو سمجھنے کی ایک سنجیدہ، وسیع اور علمی کوشش ہے۔ اس میں یہ خیال غلط نہیں کہ مولانا کے یہاں ایک مربوط اور منظم مذہبی فکر نہیں ہے لیکن ان کی فکر میں ایک آزاد تسلسل مان لیا گیا ہے۔ مولانا کی انانیت اور تنہا روی پر بھی ہمدردی کے ساتھ تبصرہ ہے اور مولانا کی فکر کی عظمت اور معنویت کا بھی احساس ہے۔ اس کی ہمہ گیری معیاری ہے گو اردو کے بعض اہم اندراجات رہ گئے ہیں۔

مولانا آزاد کی مذہبی فکر، ان کے سیاسی نصب العین، ان کے ادبی سرمائے کی قدر و قیمت

اور اس کی معنویت مسلم ہے۔ ان کی شخصیت کے طنطنے اور ان کی آن بان کی کشش بھی باقی رہنے والی ہے۔ وہ عوامی آدمی نہ تھے اور عوام میں کبھی بہت مقبول نہ ہو سکے۔ ان کی شخصیت میں کوہ ہمالیہ کا جلال ہے اور ان کی فکر میں افلاک کی پہنائی۔ وہ قدیم و جدید کا ایک عجیب و غریب سنگم تھے۔ رام گڑھ کانگریس میں ان کا خطبہ ہندستانی مسلمانوں کے لئے آج بھی مشعلِ راہ ہے۔ ان کے اس اعلان میں آج بھی ہندوستانی مسلمانوں کی اور ہندوستان کی تقدیر کی بشارت نظر آتی ہے:

"میں مسلمان ہوں اور فخر کے ساتھ محسوس کرتا ہوں کہ اسلام کی تیرہ سو سال کی شاندار روایتیں میرے ورثہ میں آئی ہیں۔ میں تیار نہیں کہ اس کا چھوٹے سے چھوٹا حصہ بھی ضائع ہونے دوں۔ اسلام کی تعلیم، اسلام کی تاریخ، اسلام کے علوم و فنون، اسلام کی تہذیب میری دولت کا سرمایہ ہے اور میرا فرض ہے کہ اس کی حفاظت کروں۔ بحیثیت مسلمان ہونے کے میں مذہبی اور کلچر دائرے میں ایک خاص ہستی رکھتا ہوں اور میں برداشت نہیں کر سکتا کہ اس میں کوئی مداخلت کرے لیکن ان تمام احساسات کے ساتھ میں ایک اور احساس بھی رکھتا ہوں۔ اسلام کی روح مجھے اس سے نہیں روکتی۔ وہ اس راہ میں میری راہ نمائی کرتی ہے۔ میں فخر کے ساتھ محسوس کرتا ہوں کہ میں ہندوستانی ہوں۔ میں ہندوستان کی ناقابلِ تقسیم متحدہ قومیت کا ایک عنصر ہوں جس کے بغیر اس کی عظمت کا ہیکل ادھورا رہ جاتا ہے۔ میں اس کی تکمیل کا ایک ناگزیر عامل ہوں۔ میں اپنے اس دعوے سے کبھی دست بردار نہیں ہو سکتا۔"

یہاں ادب زندگی کا رہنما ہو کر آتش خانوں کی مقدس آنچ کو تیز لیتا ہے اور دلوں میں عقیدے اور عزم کی حرارت کو برقرار رکھتا ہے۔

مولانا آزاد کا اسلوبِ نثر

ڈاکٹر عابد حسین نے مولانا آزاد کے ادبی اسلوب کے تین دور قایم کئے ہیں، زعیمانہ، حکیمانہ
و رادیبانہ۔ سجاد انصاری نے کہا تھا کہ "اگر قرآن اردو میں نازل ہوتا تو اس کے لئے ابوالکلام کی نثر یا
اقبال کی نظم منتخب کی جاتی"۔ حسرت کو ابوالکلام کی نثر کے بعد اپنی نظم پھیکی معلوم ہوتی تھی۔ مولوی عبدالحق
الہلال کے اسلوب پر خوش نہیں اور مولانا عبدالماجد دریابادی نے الہلال کے دنوں میں انھیں لکھا تھا
"سیاسیات اور مذہب ایک مدت سے آپ کی تیغِ خطابت کے زخم خوردہ ہو رہے ہیں۔ اب مہربانی
کرکے علمی مسائل کی جان پر تو رحم فرمائیے"۔ مگر وہ الہلال کا دور تھا اور ترجمان القرآن اس وقت تک
منظرِ عام پر نہ آئی تھی۔ یعنی مولانا آزاد کے اسلوبِ نثر کے متعلق ایک طرف تعریف میں غلو ہے دوسری
طرف تنقیص میں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مولانا آزاد کی ساری تصانیف نثر اور موضوع کے لحاظ سے ہر
ایک میں نہج فرق کو محفوظ نہیں رکھا گیا۔ صرف ان کی انشاپردازی، ور خطابت کی بنا پر ان کی مدح و
قدح ہوئی اس لئے ضروری ہے کہ ہم مولانا آزاد کے اسلوبِ نثر کے ارتقا کو ملحوظ رکھیں اور اس کے
جلوہ ہائے رنگ رنگ کو سمجھیں اور پرکھیں۔ س کے لئے پہلے مولانا کی شخصیت اور کارناموں کے متعلق
کچھ کہنا ضروری ہے۔

اگرچہ مولانا بار بار کہتے رہے کہ میں اپنے زمانے سے بہت بعد کا آدمی ہوں مگر دراصل مولانا
کی شخصیت اور ان کے کارناموں کو سمجھنے کے لئے ان کے دور کی بعض خصوصیات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے
مولانا کے دور میں جو پڑھا لکھا طبقہ تھا وہ عام طور پر اردو کے علاوہ فارسی جانتا تھا اور عربی سے بھی مس
رکھتا تھا۔ وہ انگریزی زبان و ادب سے بھی متاثر ہو رہا تھا۔ مولانا آزاد کی دلچسپی مذہب، ادب اور سیاست
سے شروع سے تھی۔ مذہبی مسائل پر اظہارِ خیال کے لئے جو زبان رائج تھی اس پر عربی فارسی کا خاصا غلبہ
تھا۔ ادب میں سرسید اور حالی کے باوصف محمد حسین آزاد اردوئے معلی کے ہیرو سمجھے جاتے تھے۔ شرر کے

ولگداز کا خاصا چرچا تھا۔ نئی نسل میں ایک رومانی لہر آگئی تھی جو آگے چل کر ادبِ لطیف کے روپ میں جلوہ گر ہوئی۔ سجاد حیدر نے شاعرانہ نثر لکھنی شروع کر دی تھی۔ بیسویں صدی کے آغاز میں "مخزن" کا اجرا ہوا جو بہت جلد نئی نسل کے فکر و فن کا گہوارہ بن گیا۔ اس نے اردو کو اقبالؔ، ابوالکلام آزاد، نیاز فتح پوری، شیخ عبدالقادر، غلام بھیک نیرنگ اور بہت سے شاعر اور ادیب دیئے۔ آزاد ایک قدامت پرست ماحول میں پلے بڑھے تھے۔ ان کے والد ایک ممتاز عالم اور ایک ممتاز خطیب تھے۔ اس زمانے کے علما کے یہاں خطابت کے بغیر کسی کی شہرت نہ ہو سکتی تھی اور نہ اس کے خیالات کی اشاعت۔ مولانا آزاد نے شروع سے مطالعہ میں انہماک کا ثبوت دیا۔ ان کا مطالعہ ہی انھیں خاندانی عقائد سے سرسید کی تفسیر کی طرف، پھر ایک طرح کی دہریت کی طرف اور بالآخر مذہب پر ایک نئے یقین اور عقیدے کی نئی استواری کی طرف لایا۔ اس زمانے میں انھیں شاعری کا شوق ہوا مگر یہ زیادہ دن نہ چل سکا۔ اس زمانے سے ان کی خطابت کے جوہر کھلنے لگے اور پندرہ سولہ سال کی عمر میں وہ ملک کے ایک ممتاز خطیب مانے جانے لگے۔ شبلی کی صحبت میں ان کے ذوق کو جلا ہوئی۔ خطابت انھیں اپنے والد سے ورثے میں ملی تھی مگر مذہبی علوم کے علاوہ عربی اور فارسی ادب اور پھر اردو ادب کا گہرا مطالعہ ان کے اپنے ریاض کا آئینہ ہے۔ ان کی والدہ عرب تھیں۔ خود انھیں اردو خاصی دیر میں سکھائی گئی اور پھر اپنے ذاتی شوق کی وجہ سے انھوں نے کلاسیکی اردو ادب اور نئی مطبوعات دونوں کا مطالعہ کیا۔ ان کا خاندان دہلوی تھا مگر ان کا بچپن زیادہ تر کلکتے میں گزرا۔ مولویوں کی اردو اور کلکتے کی اردو کے کچھ نہ کچھ اثرات ان کے یہاں برابر رہے۔ یہ دلچسپ بات ہے کہ شروع سے ان کی تحریروں میں کچھ انگریزی الفاظ ملتے ہیں مثلاً تصویر کے بجائے فوٹو اور تبصرے کے بجائے ریویو۔

کہنا یہ ہے کہ مولانا آزاد نے چونکہ شروع سے تحریر و تقریر دونوں پر توجہ کی اس لئے دونوں میں خطابت کے عناصر قدرتی ہیں۔ خطابت بہرحال ایک ادبی اسلوب ہے۔ اس میں منطق بھی ہوتی ہے، جذبات بھی، تکرار بھی اور لفظوں کا ایک خاص استعمال بھی۔ ایسا نہیں ہے کہ مولانا آزاد خطابت کے بغیر "فقرہ نہ توڑ سکتے ہوں"۔ ان کی ابتدائی تحریروں میں سے یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

"مخزن" میں ان کا پہلا مضمون مئی ۱۹۰۲ء میں فنِ اخبار نویسی پر شائع ہوا تھا۔ اس میں سوال یہ ہے :

"کیا اخبار کے سوا کوئی بڑی سے بڑی ایسی دوربین ہے جس سے آپ دنیا کو اپنا منظر بنا سکیں اور کیا اخبار کے سوا کوئی وہ جگہ ہے اونچا بلند مقام یا کوئی پہاڑ ہے جس پر

بیٹھ کر آپ دنیا کا نظارہ کر سکیں؟ نہیں! ہرگز نہیں! نہ دنیا میں ایسی کوئی دوربین ہے نہ کوئی ایسا بلند مقام ہے۔ یہ صرف اخبار ہی ایک ایسی چیز ہے جس کے ملاحظے سے آپ تمام دنیا کو ملاحظہ فرما سکتے ہیں اور جس کے حاصل کرنے سے آپ تمام دنیا کے نظارے حاصل کر سکتے ہیں۔" (مخزن، جلد ۳، نمبر ۲، مئی ۱۹۰۲ء)

سی سال ایک دوسرے مضمون خاقانی شروانی میں فرماتے ہیں:۔

"اس زمانے میں فردوسی اور محمود غزنوی کی حکایتیں زبان زد خاص و عام تھیں۔ ہر ایک شخص کو شاعری کا شوق و ذوق تھا اور اس خیال میں سرمست تھا جس علمی مجلس میں جاؤ تو وہاں منطق اور فلسفہ کی پریشان کن دماغ بحثوں کی بجائے شاعری کی خوش کن بحثیں ہوتی ہوئی نظر آئیں گی۔ جس دربار میں پہنچو اس میں شاعری کے دلکش راگ گاتے ہوئے دکھائی دیں گے۔ خون لگا کے شہیدوں میں داخل ہونا آج ہم کہتے ہیں لیکن اس مثل کا سچا مصداق وہی زمانہ تھا۔ اور یہ ہی نہ تھا کہ لوگ شہید بنا داخل ہو جاتے تھے بلکہ شہید بھی ہو جاتے تھے۔ ہر ایک شخص یہی چاہتا تھا اور ادنیٰ سے اعلیٰ خدا تعالیٰ سے اس کی یہی دعا ہوتی تھی کہ میں فردوسی ہو جاؤں۔"

(مخزن لاہور، اگست ۱۹۰۲)

"آپ جانتے ہیں اور یقیناً مجھ سے اچھا جانتے ہیں کہ تحریک تعلیم انگریزی کی، انگریزی کی اشاعت سے کیا غرض تھی۔ اشاعت علوم نہ ہوئی مگر افسوس ہے کہ یہ غرض تو حاصل نہ ہوئی اور انگریزی ذریعہ ملازمت سمجھی گئی۔ اب نہ کوئی سائنس سے غرض ہے نہ فلسفے سے۔ بس انٹرنس یا ایف۔ اے تک انگریزی حاصل کی اور دس رپے پر ملازم ہو گئے۔ پس حالت موجودہ کے لحاظ سے اس وقت اس کی بڑی ضرورت ہے کہ اپنی ملکی زبان میں علوم مغربی کا ترجمہ کیا جائے اور سینٹی فک سوسائٹی اور پنجاب یونیورسٹی کی پالیسی سے اتفاق کیا جائے۔" (مرقع عالم میں خط۔ ۱۱ جون ۱۹۰۲)

"جب سید احمد خاں بریلوی سکھوں سے جہاد کرنے کی غرض سے ہندوستان کا دورہ کر رہے تھے اور ان کا کچھ عرصہ تک قیام پٹنہ میں بھی ہوا تو خاندان صادق پور کے تمام افراد نے سید صاحب کے ہاتھ پر بیعت جہاد کی اور جان و مال سے فدا ہونے کو تیار ہو گئے۔ تاریخ ہند کا وہ عجیب زمانہ جب کہ وہابیت کے مضمون نے جہاد

اور بغاوت کی صورت سے گورنمنٹ کے دل میں جگہ پائی تھی۔ ایسا پر آفت زمانہ تھا کہ کسی شخص کو وہابی کہنا یہ مفہوم رکھتا تھا کہ اب بیچارہ کا ارادہ بحر اسود کی سیر کرنے کا ہو چلا ہے۔"

(تقریظ و تبصرہ تذکرۂ صادقہ لسان الصدق ۱۹۰۳)

لسان الصدق کے چار مقاصد پر بھی ہماری نظر رہنی چاہئے:

(الف) سوشل رفارم

(ب) اردو زبان کے علمی لٹریچر کے دائرے کو وسیع کرنا۔

(ج) علمی مذاق کی اشاعت۔

(د) تنقید یعنی اردو تصانیف پر منصفانہ ریویو کرنا۔

لسان الصدق کے بعد الندوہ کی ادارت میں شرکت، وکیل کی ادارت میں شرکت اور اس کے بعد الہلال کی ادارت کا نمبر آتا ہے۔ ابتدائی تحریروں میں مقصدیت غالب ہے۔ عبارت میں اگرچہ بعد کی روانی نہیں مگر ایک عزم، ایک جوش ملتا ہے۔ خطابت کی چاشنی بھی نظر آنے لگتی ہے۔ یہاں یہ بات پھر دہرانے کی ضرورت ہے کہ آزاد جس ادارت تحریر کر دیتے تھے لگ بھگ اتنا ہی تقریر کو۔ اس زمانے میں جب بہت سے خطیب اپنا لوہا منوا چکے تھے مولانا کی خطابت کی شہرت بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے چنانچہ تحریر میں خطابت کی چاشنی اور تقریر میں ایک مرتب اخبار دونوں مولانا کے مزاج کے آئینہ دار ہیں۔ بچپن سے ہی وہ باتیں نہیں کرتے تھے خطاب کرتے تھے۔ وہ ہمیشہ تحریر میں بھی تنہا ہے۔

خطابت پر آج کل لوگ ناک بھوں چڑھاتے ہیں۔ بیان و بدیع کے علم کی زبان کے برتنے کے سلسلہ میں جو اہمیت ہے اسے نظر انداز نہیں کرنا چاہئے۔ پھر جو کام آج رسالے کرتے ہیں وہ بڑے پیمانے پر تقریروں کے ذریعہ سے ہوتا تھا۔ ہزاروں کے مجمع کو اپنے خیالات کے ذریعہ سے متاثر کرنا۔ ان کے ذہن کو کسی بڑی شخصیت، کسی بڑی تحریک، کسی بڑے مسئلے پر روشنی کے ذریعے سے متاثر کرنا۔ ان کو مذہب، علم، سیاست، تعلیم کے کسی پہلو سے آشنا کر کے عمل کی تحریک ان کے اندر پیدا کرنا یہی خطابت کا مقصد تھا۔ اس کے لئے نہ صرف زبان پر قدرت بلکہ علم بیان و بدیع کے تمام اسرار و رموز سے کام لینا ضروری تھا۔ مولانا کو الندوہ کی ادارت میں شرکت یا وکیل کی ادارت میں شرکت اس لئے مطمئن نہ کر سکی کہ وہ خود اپنے ایک اخبار کے ذریعہ سے پوری قوم کو روشنی اور گرمی دینا چاہتے تھے۔ ان کے سامنے جمال الدین افغانی، مفتی محمد عبدہ اور رشید رضا کی مثالیں تھیں۔ شبلی سے بھی وہ

خاصے متاثر تھے۔ وہ قدیم علوم سے واقف مگر قدیم طریقۂ تعلیم سے ناآسودہ تھے۔ وہ روشن خیال اور حالات حاضرہ پر نظر رکھنے والے علما پیدا کرنا چاہتے تھے۔ وہ علی گڑھ گروپ کی برطانیہ نواز پالیسی سے بیزار تھے۔ وہ بنگال کے شورش پسندوں سے بھی رابطہ رکھتے تھے۔ ان کا خطاب اگرچہ مسلمانوں سے تھا مگر وہ صرف مسلمانوں کے لئے ہی نہ سوچتے تھے۔ ان کی نظر میں پوری ہندوستانی قوم تھی۔ وطن کی آزادی کا جذبہ شروع سے ان کے دل میں موجزن تھا۔ الہلال کا پہلا شمارہ اپریل ۱۹۱۲ میں شائع ہوا۔ اس میں فرماتے ہیں :

"۱۹۰۶ کے موسم سرما کی آخری راتیں تھیں جب امرتسر میں میری چشم بیداری نے یک خواب دیکھا۔ انسان کے ارادوں اور منصوبوں کو جب تک ذہن و تخیل میں ہیں عالم بیداری کا یک خواب ہی سمجھنا چاہئے۔ کامل چھ برس اس کی تعبیر کی عشق آمیز جستجو میں صرف ہوگئے۔ امیدوں کی خلش اور ولولوں کی شورش نے ہمیشہ مضطرب رکھا۔ یہاں تک کہ آج اس خواب عزیز کی تعبیر عالم وجود میں پیش نظر ہے۔"

آگے چل کر انھوں نے الہلال کے عظیم مقاصد کا ذکر کیا ہے اور ایک تجارتی، کاروبار اور دوکاندارانہ شغل کے ذریعہ سے قومی خدمت اور ملت پرستی کے نام سے گرم بازاری پیدا کرنے کے بجائے الہلال کے بلند مقاصد و جامع پروگرام کا ذکر کر کے لکھتے ہیں :

"باغوں کے سرسبز و ثمردار درختوں کی حفاظت کی جاتی ہے مگر جنگل کے خشک درختوں کو جلنا ہی چاہئے۔ جس دل میں خلوص اور صداقت کو جگہ نہیں ملی اس کو کامیابی کے لئے کیوں باقی رکھا جائے۔"

الہلال کا اہم ترین حصہ اس کا دینی حصہ تھا۔ شروع ہی سے اس بات پر زور تھا کہ الہلال ایک اہم دعوت لے کر اٹھا ہے۔ اس کی بنیاد پر حزب اللہ کے نام سے ایک دینی پارٹی کی بنیاد بھی ڈال دی گئی تھی۔ اس کا باقاعدہ دستور العمل بھی مرتب ہو چکا تھا مگر درحقیقت یہ پارٹی وجود میں نہ آسکی۔ بقول مولانا کے یہ ساری تحریک کام سے زیادہ "کام کی پکار" تھی۔ انھوں نے الہلال میں یہ لکھا بھی کہ میرے اعتقاد میں پہلی چیز کاموں کی تلاش نہیں ہے بلکہ کام کرنے والوں کی تلاش ہے۔ دنیا میں کاموں کی کمی نہیں رہی اصل کمی کام کرنے والوں کی ہے۔ پس قبل اس کے کہ میں اپنے کاموں کا معرکہ زار دکھلاؤں چاہتا ہوں کہ معلوم کروں کہ کتنے سپاہی مستعد ہیں اور کتنے ہیں جو اپنے خدا اور اپنی

ملت کو اپنی زندگی اور اپنی قوت کا کچھ حصہ دے سکتے ہیں۔" اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اگرچہ پہلے مولانا حزب اللہ کے نام سے ایک جماعت تیار کرنے کی ضرور سوچ رہے تھے۔ شاہ ولی اللہ کی طرح ان کو بھی مسلمانوں کو خواب غفلت سے جگانے اور ان میں اسلام کی روح بیدار کرنے کا جذبہ تھا۔ شاہ ولی اللہ کی طرح وہ بھی اجتہاد کے قائل تھے مگر انھوں نے جلد یہ محسوس کر لیا کہ ایک ایسی جماعت کا تیار کرنا بہت مشکل ہے اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ اس کی قیادت سے اپنے آپ کو موزوں نہ پاتے ہوں۔ بہرحال کچھ عرصے کے بعد حزب اللہ کی اسکیم تو طاق نسیاں کی نذر ہو گئی مگر ترجمان القرآن کی طرف مولانا کی پوری توجہ ہو گئی۔ بیچ میں ایک دوست کے اصرار پر تذکرہ بھی لکھ گیا۔

الہلال کے اسلوب کی وجہ سے مولانا کے اسلوب میں خطابت اور عربی فارسی الفاظ کی کثرت پر اعتراض کئے جاتے رہے ہیں۔ بلاشبہ الہلال کے اسلوب میں خطابت ہے۔ چونکہ الہلال کی تحریک میں ایک دعوت تھی اس لئے اس میں خطابت کا عنصر ناگزیر تھا۔ مولانا نے تذکرہ میں جو الہلال کے فوراً بعد یعنی ۱۹۱۶ کی تصنیف ہے لکھا ہے:

> "بحث و نظر کی راہ میں جذبات کی شرکت نقص ہے مگر دعوت و تبلیغ کی راہ تمام جذبات سے معمور ہوتی ہے۔"

یہ بھی واقعہ ہے کہ الہلال میں جا بجا قرآنی آیات کا حوالہ ملتا ہے۔ عابد رضا بیدار کا اندازہ یہ ہے کہ قرآن کا ایک چوتھائی حصہ کسی نہ کسی طریقے سے الہلال میں ضرور آ گیا تھا۔ قدرتی طور پر ان حوالوں اور اقتباسات کے اثرات اسلوب بیان میں بھی ملتے ہیں بلکہ اسلوب کو ان کی وجہ سے ایک رفعت، جلال، برگزیدگی اور عظمت بھی ملی ہے۔ مولانا آزاد کی علوم اسلامیہ پر بھی گہری نظر تھی۔ جواہر لال نہرو نے تلاش ہند میں اس نظر کے طفیل الہلال کی نئی زبان پر زور دیا ہے۔ اگر جواہر لال نہرو کی رائے کو اس معاملے میں ایک عامی کی رائے کہہ کر نظر انداز بھی کر دیا جائے تو یہ بات بہرحال یقینی ہے کہ مولانا کے اسلوب میں محمد علی اور ظفر علی خاں سے زیادہ علمیت ہے اور اس علمیت میں ملائیت یا یبوست نہیں ایک گرمی، ایک روانی، ایک جزالت اور مردانگی ہے۔ یہ صحیفوں کا اسلوب ہے۔ اس میں جوئے کہستاں کی تندی اور موسیقی ہے۔ اس میں عام رائے سے انحراف اور ایک انفرادی مزاج ہے ظرافت کی ایک ہلکی سی چاشنی بھی ہے۔ الہلال میں تصویروں کی اشاعت کے بارے میں لکھتے ہیں: "سچ پوچھئے تو تصویروں کی اشاعت تو ہمارا ایک ضمنی کام ہے اور زیادہ تر اس لئے ہے کہ بزم میں اہلِ نظر بھی ہیں، تماشائی بھی۔ مولانا نذیر احمد کے ورثا ان کی قومی خدمات کے اعتراف میں علی گڑھ کالج میں ان کی کوئی یادگار قائم کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے

بارے میں مرحوم کے ورثا کو خطاب کرتے ہوئے لکھا ہے "اس دروازے کو کسی بوجھل جیب سے کھٹکھٹائیے تو جواب ملے گا"۔ مولانا سیاسی نوعیت کے جو مضامین الہلال میں لکھتے تھے ان پر سخت اعتراض اخبار "پانیر" الہ آباد کی طرف سے ہوا تھا اور حکومت نے اس کا نوٹس بھی لیا تھا۔ ان اعتراضات میں مولانا کے اسلوب پر بھی ایک دلچسپ تبصرہ ہے۔ پانیر نے لکھا تھا کہ آغاز جنگ کے وقت سے اس (الہلال) کی روش حیرت انگیز طور پر پروجرمن رہی ہے۔ جو لوگ اخبارات پڑھتے رہتے ہیں ان کے لئے یہ امر تعجب انگیز ہے کہ کیوں کر گورنمنٹ اب تک اس کی تحریروں کو برداشت کرتی رہی۔ ایک اور سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس کے سب سے زیادہ شرارت انگیز مضامین کا اسلوب کنایہ آمیز مخفی استہزا یا پوشیدہ تمسخر اور اشارات سے لبریز ہوتا ہے جن میں سے اکثر کا یہ حال ہوتا ہے کہ جب ان کا ترجمہ انگریزی میں کیا جاتا ہے تو یا تو ان کا اثر غائب ہو جاتا ہے یا وہ اثر کارگر نہیں ہوتا۔۔۔۔ اس کا ایڈیٹر جو قرآن سے اقتباس کرنے کا بیحد شائق ہے اس نے قرآن کی مشہور آیت (جرمنی کی پیرس کی طرف پیش قدمی کے موقع پر) اقتباس کی تھی جس میں مکڑی کے جالے کے کمزور ہونے کا ذکر ہے۔"
پانیر کا اس زمانے میں بڑا دبدبہ تھا اور حکومت اس کی آواز پر بہت توجہ کرتی تھی۔ اکبر نے اسی لئے تو کہا تھا ؎

بات وہ ہے جو پانیر میں چھپے   کام وہ ہے جو ہو گورنمنٹی

اکبر کا ایک اور شعر بھی اس سلسلے میں بڑے گہرے طنز کا حامل ہے ؎

پانیر کہتا ہے بیمار کا حال اچھا ہے   گھر سے خط آیا ہے کل ہو گیا ہیلم ان کا

اس شعر کے سیاسی سیاق و سباق پر زور دینے کی ضرورت نہیں۔

"برن و خرمن" کے عنوان سے ۱۹۱۶ سے ۱۹۲۱ تک کی سرگذشت مولانا نے اس طرح بیان کی ہے:

"علم کی زندگی سیاست کی زندگی سے کچھ اس طرح مختلف واقع ہوئی ہے کہ دونوں کا ایک ہی وقت اور محل پر جمع ہونا بہت مشکل ہے۔ میری زندگی کی مشکلات میں یہی مشکل یہ واقع ہوئی کہ میں نے چاہا دونوں کو بیک وقت بیک محل جمع کر دوں۔"

غبار خاطر میں مولانا نے اس دور کے متعلق لکھا ہے:

"چوبیس برس کی عمر میں جب کہ لوگ عشرت شباب کی سرمستیوں کا سفر شروع کرتے ہیں میں اپنی دشت نوردیاں ختم کر کے تلووں کے کانٹے چن رہا تھا۔۔۔۔ گویا اس

معاملے میں بھی اپنی چال زمانے سے الٹی ہی رہی۔ لوگ زندگی کے جس مرحلے میں
کمر باندھتے ہیں میں کھول رہا تھا۔

کام تھے عشق میں بہت پر میرؔ ہم تو فارغ ہوئے شتابی سے"

الہلال کے اسلوب میں چونکہ دعوت ہے اس لئے خطابت بھی ہے مگر یہ صرف خطابت کی طلسم بندی نہیں ہے، اس میں گنجینۂ معنی بھی ہے۔ اس میں ایک وسیع مطالعے، عربی، فارسی، اردو، فرانسیسی اور ترکی زبانوں کے برگزیدہ اسالیب کا عطر بھی ہے۔ اس میں آیات اور اشعار کے برمحل حوالوں سے ایک لطف وکیف بھی ہے۔ اس میں خندۂ تیغ اصیل بھی ہے اور گریۂ ابر بہار بھی۔ اس پر یہ اعتراض کہ آج کے قاری کے لئے زود ہضم نہیں دیر ہضم ہے۔ رشید احمد صدیقی نے ابتہاج و اہتزاز جیسے الفاظ استعمال کرتے ہوئے لکھا تھا کہ آج کل لوگ اس رنگ پر ناک بھوں چڑھاتے ہیں حالانکہ بات صرف اتنی سی ہے کہ سخن شناس نئی دلبرا خطا اینجاست۔

جب الہلال کے بعد البلاغ بھی بند ہوگیا اور مولانا کو رانچی کے قرب وجوار میں قیام کرنا پڑا تو اس زمانے میں ایک دوست کی فرمائش پر تذکرہ لکھا گیا۔ اصل مقصود تو مولانا کی خود نوشت سوانح عمری تھی مگر بزرگوں کا تذکرہ ہی اتنا طویل ہوگیا کہ اس کی صرف پہلی جلد شائع ہوسکی۔ اس کے آخر میں ناشر کے اصرار پر ایک باب میں مولانا نے اپنے حالات بھی قلم بند کئے ہیں۔ باب کے شروع میں لکھا ہے "کئی سو صفحے روشن دلان سلف کے تذکرۂ آثار ومناقب سے نورانی ہو چکے ہیں، اب دو چار صفحے اپنی سیہ رویوں اور سیہ بختیوں کے سوادِ تحریر سے بھی سیاہ کرتا ہوں"۔ تذکرہ کے متعلق ضیا احمد بدایونی نے "اردو ادب" کے "آزاد نمبر" میں لکھا ہے "یہ کتاب ایک طرف علمی نکات، مذہبی اشارات تاریخی بصائر، اخلاقی بصیرت کا گنجینہ ہے اور دوسری طرف بداعت اسلوب اور لطافت بیان کا خزینہ"۔ تذکرہ میں چونکہ مولانا نے اپنے ان اسلاف کا ذکر کیا ہے جن کی مذہبی وعلمی خدمات قابل تقدیس اس لئے موضوع کی رعایت سے قدرتی طور پر عربی فارسی کے الفاظ وتراکیب نمایاں ہوگئے ہیں۔ اسلوب عالمانہ بھی ہے، خطیبانہ بھی اور ادیبانہ اور شاعرانہ بھی۔ چند اقتباسات سے یہ بات واضح ہوجائے گی:

> "ستاروں سے تمام فضائے آسمانی بھری پڑی ہے لیکن دمدار ستارے ہمیشہ طلوع نہیں ہوتے۔ یہی حال اصحاب عزائم کا بھی ہے۔ وہ کائنات ہستی کا ایک بالکل الگ گوشہ ہے اور وہاں کے احکام وقوانین کو دنیا کے اعمال عادیہ پر قیاس کرنا غلطی ہے"۔

علمائے سو وفقہائے دجل جنھوں نے دین بیچ کر دنیا خریدی ان کا حال مولانا کے قلم سے اس طرح رقم ہوا ہے:

"سانپ اور بچھو ایک سوراخ میں جمع ہو جائیں گے لیکن علمائے دنیا پرست کبھی ایک جا اکٹھے نہیں ہو سکتے۔ کتوں کا مجمع دیکھیے تو خاموش رہتا ہے لیکن ادھر قصائی نے ہڈی پھینکی ادھر ان کے پنجے تیز اور دانت زہر آلود ہو گئے۔ یہی حال ان سگانِ دنیا کا ہے۔"

اپنے عہد شباب کی سرمستی و سرد دستی کے متعلق بڑے بلیغ اشارے ہیں۔ کوئی بات صاف صاف نہیں کہہ دی مگر پردے پردے میں سب کچھ کہہ دیا:

"ایک قید ہو تو ذکر کیجیے، ایک زنجیر ہو تو اس کی کڑیاں گنیے۔ ایک دل تھا مگر تیر ہزاروں ہاتھوں میں تھے۔ نظر ایک تھی مگر جلووں سے تمام عالم معمور تھا۔ ہر کشش نے اپنا تیر چلایا، ہر رہزن نے اپنی کمند پھینکی، ہر فسوں ساز نے اپنا فسوں محبت پھونکا، ہر جلوۂ ہوش ربا نے صرف اپنے ہی دام الفت میں اسیر اور اپنی ہی فتراک اسیری کا نخچیر رکھنا چاہا۔ بقول سعدی، فادی اب خیال کے لیے کیا باقی رہا۔"

اس میں شک نہیں کہ تذکرہ میں مولانا کے اسلوب کی علمیت اور خطابت دونوں اپنے عروج پر ہیں۔ کہیں کہیں بے جا تفصیل اور تکرار بھی ہے مگر الہلال کے دور کے اسلوب کی رفعت و جزالت اور اس کے ساتھ ساتھ اس کی خواص پسندی (ELITISM) بھی اپنے شباب پر ہے۔ مگر مولانا صرف اس روش پر نہیں چلے۔ ترجمان القرآن میں مولانا کا اسلوب نسبتاً سادگی بھی لئے ہوئے ہے اور زیباری بھی۔ یہ حکیمانہ اسلوب ہے۔ یہ خطیبانہ نہیں مگر عالمانہ ہوتے ہوئے رنگینی کے ساتھ گرمی بھی رکھتا ہے۔ اب جملے اتنے طویل نہیں؛ عربی فارسی کا استعمال تو ناگزیر ہے مگر ان کے "پہاڑ نہیں لڑھکائے گئے"۔ ترجمان کے انتساب کا یہ اقتباس دیکھئے جو ایک ایسے شخص کے نام ہے جو قندھار سے چل کر رانچی مولانا سے ترجمان القرآن کے بعض نکات سمجھنے کے لئے آیا تھا جس نے سفر کا بیشتر حصہ پیدل طے کیا تھا مگر مولانا سے ملے بغیر چلا گیا تھا:

"مجھے اس کا نام یاد نہیں۔ مجھے یہ بھی معلوم نہیں کہ وہ زندہ ہے یا نہیں لیکن اگر میرے حافظے نے کوتاہی نہ کی ہوتی تو میں یہ کتاب اس کے نام سے منسوب کرتا۔"

ترجمان کے اسلوب کا اندازہ تو انتساب کے اس اقتباس سے ہی ہو جاتا ہے مگر مزید وضاحت کے لئے پہلی جلد کی تمہید کا یہ حصہ بھی ذہن میں رہے تو اچھا ہے:

"اب کہ ترجمان القرآن کی پہلی جلد شائع ہو رہی ہے اور دوسری زیر طبع ہے

میں یہ کہنے کی جرأت کرتا ہوں کہ مسلمانوں کی مذہبی اصلاح کی راہ سے وقت کی
سب سے بڑی رکاوٹ دور ہوگئی۔" (ص ٥٢)

ترجمان القرآن کا ایک مسودہ حکومت نے مولانا کی نظربندی کے وقت ان کے کاغذات
کے ساتھ ضبط کرلیا تھا۔ ایک عرصے کے بعد جب وہ کاغذات واپس ملے تو مسودہ اس قابل نہ رہا
تھا کہ اسے پڑھا جا سکے چنانچہ مولانا کو بہت جبر کرکے اسے دوبارہ لکھنا پڑا۔ یہ کام بہت مشکل اور صبرآزما ہوتا
ہے۔ اس کا اندازہ وہی کرسکتا ہے جو اس عذاب سے دوچار ہوچکا ہو۔ بہرحال مولانا پر بھی یہ سخت
دور گزرا مگر پھر موضوع کی اہمیت اور فرض کا احساس غالب آیا۔ انھوں نے ترجمان القرآن کے آغاز
میں لکھا بھی ہے: "ابتدا میں چند دنوں تک طبیعت رکی رہی ہے لیکن جونہی ذوق و فکر سے دوچار ہوا،
گردش میں آتے طبیعت کی ساری رکاوٹیں دور ہوگئیں اور پھر تو ایسا معلوم ہونے لگا گویا اس شورش کدہ
ہستی میں کبھی افسردگی و خمار آلودگی کا گزر ہی نہیں ہوا تھا۔" (ص ٢٤ ترجمان)

ترجمان القرآن کے یہ اقتباسات ہی اس بات کا ثبوت ہیں کہ اس کا اسلوب وہ نہیں جو الہلال
اور تذکرہ کا ہے۔ الہلال اور تذکرہ کے اسلوب میں خطیبانہ لب و لہجہ اور آہنگ زیادہ تھا۔ ترجمان میں
یہ لہجہ نمایاں نہیں ہے مگر خطابت کی ایک زیریں لہر یہاں بھی مل جاتی ہے کیوں کہ یہ مولانا کے مزاج کی
ایک خصوصیت ہے اور وہ اسے یکسر ترک نہیں کرسکتے۔ مولانا کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ موضوع
کوئی ہو وہ کسی نہ کسی طرح اپنے متعلق کچھ اشارے ضرور دے آتے ہیں۔ یہ انانیت اور "میں" کی تکرار
عام حالتوں میں ناگوار ہوتی مگر مولانا اس کا رشتہ بعض حقائق اور مسائل سے اس طرح ملا دیتے ہیں
کہ یہ نہ صرف گوارا ہو جاتی ہے بلکہ بات کو کچھ اور مستحکم بنا دیتی ہے۔ ترجمان کے آغاز میں انھوں نے
لکھا ہے:

"جو کچھ قدیم ہے وہ مجھے ورثے میں ملا اور جو کچھ جدید ہے اس کے لئے اپنی
راہیں آپ نکالیں۔ میرے لئے وقت کی جدید راہیں بھی ویسی ہی دیکھی بھالی
ہیں جس طرح قدیم راہوں کے چپے چپے کا شناسا رہا ہوں۔" (ص ٥، ترجمان)

آگے چل کر یہی حکایت کچھ شاعرانہ انداز میں بیان ہوئی ہے:

"میرے دل کا کوئی یقین ایسا نہیں ہے جس میں شک کے سارے کانٹے نہ
چبھ چکے ہوں اور میری روح کا کوئی اعتقاد ایسا نہیں ہے جو انکار کی ساری
آزمائشوں سے نہ گزر چکا ہو۔ میں نے زہر کے گھونٹ بھی ہر جام سے پیے ہیں"

تریاق کے نسخے بھی ہر دار اشتغال کے آزمائے ہیں۔ میں جب پیاسا تھا تو میری تشنگیاں بھی دوسروں کی طرح نہ تھیں اور جب سیراب ہوا تو میری سیرابی کا چشمہ بھی شاہراہِ عام پر نہ تھا۔" (ص ۷۶ ترجمان)

تمہید میں بہر حال شاعرانہ انداز کی کچھ گنجائش ہوتی ہی ہے۔ شبلی کے سیرۃ النبی کا آغاز اس کا ثبوت ہے۔ مگر ترجمان کا عام اسلوب یہ ہے جو ہر لحاظ سے موضوع کی مناسبت سے سادہ، پرکار اور حکیمانہ کہا جا سکتا ہے:

"یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ دنیا میں جو چیز زیادہ حقیقت سے قریب ہوتی ہے اتنی ہی زیادہ سہل اور دل نشین بھی ہوتی ہے اور خود فطرت کا یہ حال ہے کہ کسی گوشہ میں بھی الجھی ہوئی نہیں ہے۔ الجھاؤ اور اشتعال جس قدر بھی پیدا ہوتا ہے بناوٹ اور تکلف سے پیدا ہوتا ہے۔ پس جو بات سچی اور حقیقی ہوگی ضروری ہے کہ سیدھی سادی اور دل نشین بھی ہو۔" (ص ۴ ترجمان)

ترجمان کا مرکزی خیال اس طرح بیان ہوا ہے:

" ایک چیز دین ہے۔ ایک شرع و منہاج ہے۔ دین ایک ہی طرح پر سب کو دیا گیا ہے البتہ شرع و منہاج میں اختلاف ہوا اور یہ اختلاف ناگزیر تھا کیوں کہ ہر عہد اور قوم کی حالت یکساں نہ تھی اور ضروری تھا کہ جیسی جس کی حالت ہو ویسے ہی احکام و اعمال اس کے لئے اختیار کئے جائیں۔ پس شرع و منہاج کے اختلاف سے اصل دین مختلف نہیں ہو جا سکتے۔ تم نے دین کی حقیقت تو فراموش کر دی ہے محض شرع و منہاج کے اختلاف پر ایک دوسرے کو جھٹلا رہے ہو۔"
(ص ۱۹۲ ترجمان)

قبل اس کے کہ میں مولانا کے ادبی شاہکار غبار خاطر کے اسلوب پر تبصرہ کروں چند باتیں کہنا ضروری سمجھتا ہوں۔ ۱۹۲۶ کے بعد یعنی ترجمان القرآن کی دو جلدوں کی اشاعت کے بعد مولانا کا زیادہ تر وقت سیاسی سرگرمیوں میں گزرا۔ ان کے خطبات کو مالک رام نے یکجا کر کے شائع کر دیا ہے۔ میرا خیال یہ ہے کہ ان میں سے کئی خطبے پہلے سے لکھے نہیں گئے تھے اور زود نویسوں کے ذریعہ ان کا جو روپ سامنے آیا ہے اس میں اگرچہ مولانا کی خطابت کا آہنگ موجود ہے مگر یہ قطعی طور پر نہیں کہا جا سکتا کہ ان کی تحریر بھی ہیں مثلاً مولانا نے عربی نصاب کمیٹی کے سامنے جو

تقریر لکھنؤ میں فروری ۱۹۴۷ء میں کی تھی۔ اس کے سامعین میں میں بھی موجود تھا اور یہ تقریر کسی تحریری مواد کے بغیر ہوئی تھی۔ اسی طرح مسلمانانِ دہلی کے اجتماع میں ان کی جو تقریر ہوئی تھی وہ بھی کسی تحریری مواد کے بغیر تھی۔ اس کے علاوہ میں نے دسمبر ۱۹۴۷ء میں لکھنؤ میں مولانا کی تقریر سنی تھی جس میں مسلمانوں کو کانگریس میں شرکت کی دعوت دی گئی تھی۔ پھر ۱۹۵۲، ۱۹۵۳ میں یومِ غالب کے موقع پر مزارِ غالب کے قریب ان کی تقریر اور فروری ۱۹۵۸ میں انجمن ترقی اردو ہند کے ثنائی اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے ان کی تقریریں بھی میں نے سنی تھیں۔ آخری تقریر تو انتقال سے ایک ہفتہ پہلے ہی ہوئی تھی۔ ان کے آخر زمانے کی تقریریں، ان کے عہدِ شباب کی تقریروں سے بالکل مختلف تھیں۔ ان میں خطابت برائے نام تھی۔ عام اسلوب کام کی بات سیدھے سادے انداز میں کہنے کا تھا۔ اس طرح اصغر کے "سرودِ زندگی" پر پیشِ لفظ یا بہار الدین کے "گلستانِ ہزار رنگ" پر اظہارِ خیال یا مثنویاتِ میرحسنؔ میر پر تمہیدی کلمات کا اسلوب "ہلال" اور "تذکرہ" کے اسلوب سے بالکل مختلف ہے۔ ہاں اشعار کے برمحل استعمال کا ذوق ان تقریروں اور تبصروں میں بھی اپنا رنگ دکھائے بغیر نہیں رہتا۔ اشعار کے برمحل استعمال سے ان کے اسلوب میں ایک خاص کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ محمد اجمل خاں نے "اردو ادب" کے "آزاد نمبر" میں مولانا کی گھریلو زندگی پر روشنی ڈالتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ "وہ لکھنے سے پہلے بہت سے اشعار مستحضر کر لیتے تھے اور انھیں مضمون میں اس طرح سموتے تھے کہ شاعر سنتا تو خود حیران رہ جاتا کہ شعر کس قدر بلند، لطیف اور سلیس ہو گیا ہے۔ ان کی عادت تھی کہ عبارت میں ایجاز پیدا کرنے کے لئے لکھتے تھے اور نظرِ ثانی سے پہلے ہی کاٹتے چلے جاتے تھے۔ لفظوں اور خیالوں کو تولتے تھے اور ایک عدیم النظیر صناع کی طرح انھیں موزوں ترین مقامات پر جڑ دیتے تھے۔ اب کس کی مجال ہے کہ ان کو اپنی جگہ سے ہلائے۔

(اردو ادب آزاد نمبر ص ۳۱)

اس مضمون سے دو اور اقتباسات شاید مولانا کی شخصیت اور ان کے اسلوب کو سمجھنے کے لئے مفید ہوں:

"صحبتِ عوام سے گریز کرتے، خواص سے بھی بہت کم ملتے تھے۔ وہ احباب جو مہمان ہوتے (مثلاً قاضی عبد الغفار اور غلام رسول مہر) ان سے بھی ملاقات کا موقع بمشکل ہی میسر آتا تھا ...... مولانا نے عربی اور خصوصاً فارسی کی اکثر کتابیں پڑھ ڈالی تھیں لیکن بعد میں انگریزی کتابوں کا شوق بے حد بڑھ گیا تھا ......

> کھانے کی میز پر، اپنے گھر پر ہوں یا باہر وہ گل افشانی کرتے تھے کہ جی چاہتا تھا کہ صبح سے شام تک کھائے جاؤ اور ان کی شیریں گفتاری اور رنگینی ادا سے ذوقِ سماعت حاصل کرتے رہو۔ سگرٹ اور کتاب زندگی کے دو جزو لاینفک تھے۔"

مجھے آخری چار پانچ سال میں کئی دفعہ مولانا سے ملنے کا اتفاق ہوا۔ خاص طور سے ساہتیہ اکادمی کے اردو مشاورتی بورڈ کے جلسوں میں میں نے یہ بات نوٹ کی کہ انگریزی کا ایک لفظ بے ساختہ ان کی زبان پر آگیا تھا مگر اس کا تلفظ صحیح نہ تھا۔ اس وجہ سے مولانا گفتگو میں کوئی لفظ انگریزی کا آنے ہی نہ دیتے تھے۔ دوسری بات یہ قابل ذکر ہے کہ مولانا کوئی دلچسپ فقرہ اکثر کہہ جاتے تھے۔ ایک دفعہ میں نے اختر الایمان کی ایک نظم ساہتیہ اکادمی کے نظموں کے سالانہ انتخاب کے لیے پیش کی۔ ہنس کر کہنے لگے کہ ان کی نظم کیسے شامل کریں، ان کا تو نام ہی غلط ہے۔ میں نے فوراً جواب دیا کہ اس نام میں وہی غلطی ہے جو خورشید الاسلام کے نام میں ہے۔ خورشید الاسلام کے ایک مضمون کی مولانا کچھ عرصہ پہلے تعریف کر چکے تھے۔ دونوں نام دقیق عربی قاعدے سے غلط ہیں۔ میرا اشارہ اسی طرف تھا۔ قاضی عبدالغفار اور ڈاکٹر محی الدین قادری زور تو سناٹے میں آگئے۔ مگر مولانا نے ہنس کر جواب دیا کہ چھاپہ کی بھول بھی سمجھوتہ ہو جائے۔ یہ نام بدل دیں، ہم ان کی نظم شامل کر لیں۔ مجھے یقین ہے کہ یہ سب کچھ تفریحاً کہا گیا تھا مگر اختر الایمان نے اس کا برا مانا اور ایک نظم اس سلسلے میں لکھ ڈالی۔

ان باتوں کا تذکرہ اس لیے ضروری معلوم ہوا کہ غبار خاطر کے اسلوب کے مطالعے میں ان سے کچھ مدد ملتی ہے۔ غبار خاطر کہنے کو تو ان خطوط پر مشتمل ہے جو نواب صدر یار جنگ کو لکھے گئے مگر دراصل یہ ایک طرح کے انشائیے ہیں جن میں نواب صدر یار جنگ کو مخاطب کر کے انھوں نے سیاست کے علاوہ بہت سے دوسرے موضوعات پر اظہار خیال کیا ہے۔ ڈگلس (DOGLAS) نے مولانا آزاد پر اپنی کتاب میں جو حال میں شائع ہوئی ہے یہ سوال اٹھایا ہے کہ مولانا آزاد نے احمد نگر جیل میں ترجمانُ القرآن کا کام پورا کیوں نہیں کیا جب کہ جواہر لال نہرو نے پانچ چھ مہینے میں "تلاش ہند" لکھ ڈالی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ مولانا کو جیل میں وہ تمام کتابیں میسر نہ ہوں جن کی ترجمان القرآن کے سلسلے میں ضرورت پڑ سکتی تھی۔ دوسری وجہ میرے نزدیک یہ تھی کہ مولانا اگرچہ ۱۹۲۱ء کے بعد ترجمان کے کام سے قطعاً غافل نہ رہے تھے مگر دس بارہ سال سے سیاسی مصروفیات نے انھیں اتنی مہلت ہی نہ دی تھی کہ

وہ ترجمان القرآن کو مکمل کر سکتے اس لئے جب احمد نگر جیل میں، انھیں پھر وہ تنہائی نصیب ہوئی جو انھیں مرغوب تھی تو انھوں نے زندگی پر ایک طائرانہ نظر ڈال کر اپنے تاثرات اور اپنے مرکزی خیالات کے آزادانہ اظہار کو زیادہ پسند کیا۔ بہرحال غبارِ خاطر اس لحاظ سے ایک ادبی کارنامہ ہے کہ مولانا کی شخصیت، افتادِ مزاج، ان کے ذوق، ان کی دلچسپیوں اور شغل، فلسفے، مذہب، فنونِ لطیفہ، تاریخی معلومات کے متعلق اس میں بڑے دلکش اشارے ملتے ہیں۔ غبارِ خاطر کا اسلوب ہے تو صاحب الہلال کا مگر الہلال کے اسلوب سے خاصا مختلف ہے۔ غبارِ خاطر میں معمولی واقعات سے زندگی کے قوانین اخذ کرنے، فطرت کے مظاہر میں زندگی کے ارتقا کے رموز دریافت کرنے، موسم کی تبدیلیوں، پھولوں کے رنگوں، پرندوں کی پرواز میں کائنات کے حقائق دیکھنے اور دکھانے کا ایک ایسا دفتر ہے جس کے ہر ورق سے ہمیں معرفت اور بصیرت کے کتنے ہی نکتے ہاتھ آتے ہیں۔ یہ اقتباسات دیکھئے:

"اس کارخانۂ ہزار شیوہ و رنگ میں کتنے ہی دروازے کھولے جاتے ہیں تاکہ بند ہوں اور کتنے ہی بند کئے جاتے ہیں تاکہ کھل سکیں۔"

"فلسفہ شک کا دروازہ کھول دے گا اور پھر اسے بند نہیں کر سکے گا۔ سائنس ثبوت دے گا مگر عقیدہ نہیں دے سکے گی لیکن مذہب ہمیں عقیدہ دے دیتا ہے۔"
(ص ۴۷)

"مذہب کی تسکین صرف ایک سلبی تسکین نہیں ہوتی بلکہ ایجابی تسکین ہوتی ہے کیوں کہ وہ ہمیں ایمان سے روز افزوں اقتدار کا یقین دلاتا ہے اور یہی یقین ہے جس کی روشنی کسی دوسری جگہ سے نہیں مل سکتی۔" (ص ۴۱)

"جب لوگ کامجوئیوں اور خوش وقتیوں کے پھول چن رہے تھے تو ہمارے حصے میں تمناؤں اور حسرتوں کے کانٹے آئے۔ انھوں نے پھول چن لئے اور کانٹے چھوڑ دیئے۔ ہم نے کانٹے چن لئے اور پھول چھوڑ دیئے۔" (ص ۳۶)

"دعائیں ضرور فائدہ پہنچاتی ہیں مگر انھیں کو فائدہ پہنچاتی ہیں جو عزم و ہمت رکھتے ہیں۔ بے ہمتوں کے لئے تو وہ ترکِ عمل کا حیلہ بن جاتی ہیں۔" (ص ۱۹)

"جوں ہی اس کی کھوئی ہوئی خود شناسی جاگ اٹھی دفعتہً اس حقیقت کا عرفان حاصل ہو گیا کہ میں شیر درندہ ہوں، پھر کیا تھا ایک بے جان سی چیز از سر نو جاندار بن گئی۔"

"رات کا سناٹا، ستاروں کی چھاؤں، ڈھلتی ہوئی چاندنی اور اپریل کی بھیگی
ہوئی رات، چاروں طرف تاج کے منارے سر اٹھائے کھڑے تھے۔ برجیاں
دم بخود بیٹھی تھیں۔ بیچ میں چاندنی سے ڈھلا ہوا مرمریں گنبد اپنی کرسی پر بے حس و
حرکت متمکن تھا۔ نیچے جمنا کی روپہلی جدولیں بل کھا کھا کر دوڑ رہی تھیں اور اوپر
ستاروں کی ان گنت نگاہیں حیرت کے عالم میں تک رہی تھیں۔" (ص ۲۵۹)

اگرچہ رام گڑھ کا خطبہ غبارِ خاطر سے پہلے کا یعنی ۱۹۴۰ء کا ہے مگر میں اس کا ذکر خاص طور
سے اس لئے آخر میں کرنا چاہتا ہوں کہ اس سے مولانا کے آخری دور کا اسلوب اپنی ساری بلاغت
اور تاثر کے ساتھ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ یہ خطبہ لکھا گیا تھا اور جواہر لال نہرو نے
اس کا انگریزی میں ترجمہ بھی کیا تھا۔ اس میں مسلمان اور متحدہ قومیت پر انھوں نے جس طرح اظہارِ
خیال کیا ہے وہ ان کی گہری سیاسی بصیرت کے ساتھ ان کے اسلوب کی ان ناگزیریت
(inevitability) کی بھی دلیل ہے جو بقول برنارڈ شا اسلوب کی روح ہے۔ ذہن میں روشنی، دل
میں کیفیت اور شخصیت میں گداز پیدا کرنے کے لئے اس حرفِ شوق میں کیا کچھ نہیں۔

"میں مسلمان ہوں اور فخر کے ساتھ محسوس کرتا ہوں کہ مسلمان ہوں۔ اسلام کی تیرہ سو
برس کی شاندار روایتیں میرے ورثے میں آئی ہیں۔ میں تیار نہیں کہ اس کا کوئی
چھوٹے سے چھوٹا حصہ بھی ضائع ہونے دوں۔ اسلام کی تعلیم، اسلام کی تاریخ،
اسلام کے علوم و فنون، اسلام کی تہذیب میری دولت کا سرمایہ ہے اور میرا فرض
ہے کہ اس کی حفاظت کروں۔ بحیثیت مسلمان ہونے کے میں مذہبی اور کلچرل دائرے
میں اپنی ایک خاص ہستی رکھتا ہوں اور میں برداشت نہیں کرسکتا کہ اس میں کوئی
مداخلت کرے لیکن ان تمام احساسات کے ساتھ میں ایک اور احساس بھی رکھتا
ہوں جسے میری زندگی کی حقیقتوں نے پیدا کیا ہے اسلام کی روح مجھے اس سے
نہیں روکتی۔ وہ اس راہ میں میری رہنمائی کرتی ہے۔ میں فخر کے ساتھ محسوس کرتا
ہوں کہ میں ہندوستانی ہوں۔ میں ہندوستان کی ایک اور ناقابلِ تقسیم متحدہ قومیت
کا ایک عنصر ہوں۔ میں اس متحدہ قومیت کا ایک ایسا عنصر ہوں جس کے بغیر اس کی
عظمت کا ہیکل ادھورا رہ جاتا ہے۔ میں اس کی تکوین (بناوٹ) کا ایک ناگزیر عامل
(FACTOR) ہوں۔ میں اپنے اس دعوے سے کبھی دست بردار نہیں ہوسکتا۔"

(۲۔ ۲۹۵ خطبات

مولانا آزاد کی مذہبی اور سیاسی سرگرمیوں کی وجہ سے ان کی ادبی کاوشوں اور کارناموں کی پوری پرکھ نہ ہوسکی۔ آزادی کے بعد اردو داں طبقہ اپنے کلاسیکی سرمائے سے کم ہی آشنا رہا۔ اردو کی تعلیم میں نظم و نثر کے نمائندہ اسالیب کا علم و عرفان کم ہوگیا۔ اس لئے اس پر تعجب نہیں کرنا چاہئے کہ مولانا کے اسلوب کو صرف الہلالی اردو میں محدود سمجھ لیا گیا اور ترجمان اور غبار خاطر کی بصیرت اور مسرت کو نظر انداز کر دیا گیا۔ بہرحال یہ بات بلا خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ اردو نثر میں مولانا آزاد کا اسلوب بھی اپنی لالہ کاری اور تازہ کاری کی وجہ سے ایک خاص درجہ رکھتا ہے۔ بقول غالب ؎

ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہئے

رشید صاحب ـــ ایک ذاتی تأثر

میں رشید صاحب سے بہت قریب رہا ہوں۔ خلوت و جلوت، سفر و حضر، منصبی کاموں اور ادبی جلسوں میں ان کا شریک رہا اور انھیں نہایت قریب سے دیکھنے پہچاننے اور سمجھنے کا جتنا موقع مجھے ملا ہے وہ شاید کم لوگوں کو ملا ہوگا۔ جیسا کہ میں نے اپنے کسی مضمون میں لکھا ہے ان سے سب سے پہلی ملاقات کا تأثر کچھ مایوسی کا تھا۔ میں ۱۹۳۲ء میں علی گڑھ میں ایم۔ اے۔ انگریزی کلاس میں داخل ہوا تھا۔ انگریزی کے میرے استادوں میں خواجہ منظور حسین صاحب بھی تھے جو علی گڑھ میگزین اردو کے نگراں تھے۔ میں اگرچہ سائنس کا طالب علم رہا تھا لیکن منظور صاحب کو ادب سے میرے شغف کا علم تھا۔ چنانچہ انھوں نے مجھے میگزین کا ایڈیٹر مقرر کر دیا اور پہلا کام یہ سپرد کیا کہ میں علی گڑھ کے لکھنے والوں رشید صاحب، خواجہ غلام السیدین صاحب، بشیر احمد ہاشمی صاحب اور دوسرے اشخاص سے مل کر میگزین کے لئے مضمون حاصل کروں۔ چنانچہ جہاں تک یاد پڑتا ہے نومبر ۱۹۳۲ء میں ایک اتوار کی صبح کو رشید صاحب کے یہاں حاضر ہوا۔ اس زمانے میں وہ اس مکان میں رہتے تھے جس میں آج کل پرنسپل عباس صاحب رہتے ہیں اور جو باب اسحاق کے سامنے سڑک کے دوسری طرف ہے۔ میں مردانے میں پہنچا تو رشید صاحب کے پاس ڈاکٹر عباد الرحمٰن خاں صدر شعبۂ جغرافیہ بیٹھے ہوئے تھے اور اسی وقت نواب زادہ علی قدیر جو ٹینس کلب کے کپتان تھے پہنچے تھے۔ میں نے رشید صاحب سے اپنا تعارف کرایا اور مضمون کے لئے درخواست کی۔ رشید صاحب نے کچھ زیادہ التفات نہیں کیا۔ مجھ سے یہ ضرور کہا کہ اپنے نگراں سے پوچھئے کہ میرا مضمون چھپیں گے یا نہیں۔ اس جملے میں اشارہ اس کھنچاؤ کی طرف تھا جو ان کے مضمون فلسفہ ازدواج کی اشاعت کے بعد منظور صاحب میں اور ان میں پیدا ہو گیا تھا۔ یہ صحبت مختصر تھی۔ زیادہ گفتگو ڈاکٹر عباد الرحمٰن خاں صاحب اور علی قدیر سے ہوئی اور میں جب رشید صاحب کے یہاں سے اٹھا تو مجھے یہ خیال تھا کہ رشید صاحب

بہت کم آمیز ہیں اور تازہ واردانِ بساط ہوائے دل کو زیادہ لفٹ نہیں دیتے۔

شروع دسمبر میں یونین کا آل انڈیا ڈبیٹ تھا۔ اس کے ججوں میں رشید صاحب اور ڈاکٹر اشرف تھے۔ یونیورسٹی کی طرف سے جن دو مقررین نے موضوع کی موافقت اور مخالفت میں تقریریں کی تھیں ان میں ایک میں بھی تھا۔ اس مباحثہ کے چند روز بعد میں رشید صاحب کے یہاں مضمون کا تقاضا کرنے گیا۔ اطلاع کرائی تو انھوں نے اندر بلا لیا۔ چبوترے کے چاروں طرف کیاریاں تھیں۔ رشید صاحب بنیائن اور شب خوابی کا پائجامہ پہنے کھرپی لئے کیاریوں میں سے گھاس چھیل رہے تھے۔ نہایت گرمجوشی سے میرا استقبال کیا اور ایک پیڑھی میری طرف بڑھا دی۔ سب سے پہلے میری تقریر کی تعریف کی اور یہ بھی کہا کہ ڈاکٹر اشرف بھی اس تقریر سے بہت متاثر تھے۔ اب کے جب میں نے مضمون کا ذکر کیا تو فوراً وعدہ کر لیا۔ علی گڑھ میگزین کے لئے انھوں نے جو مضمون لکھا تھا وہ محمد علی پر تھا۔ بعد میں یہ گنج ہائے گراں مایہ میں بھی شامل کیا گیا۔

مجھے اس وقت یہ محسوس ہوا اور بعد میں جب رشید صاحب سے زیادہ قربت حاصل ہوئی تو اس احساس کو تقویت حاصل ہوئی کہ وہ ہر کس و ناکس سے قریب ہونا نہیں چاہتے تھے۔ ان کا یہ عام دستور تھا کہ کوئی ملاقاتی آتا اگرچہ وہ گھر میں موجود ہوتے مگر نوکر سے کہلوا دیتے کہ موجود نہیں ہیں۔ ہاں جن لوگوں کو وہ جانتے تھے یا جن سے کوئی تعلق خاطر تھا یا جن کو عزیز رکھتے تھے یا جن کی قدر کرتے تھے ان سے ضرور ملتے تھے۔

دوسری ملاقات کے بعد میرا رشید صاحب کے ہاں اکثر آنا جانا ہوتا تھا۔ رشید صاحب کے ہاں ان کے علاوہ ایک کشش ان کے مہمانوں کی بھی تھی۔ سید سلیمان ندوی، اصغر گونڈوی، ذاکر صاحب، مولانا عبدالماجد دریابادی، حفیظ جالندھری اور بہت سے ممتاز ادیب، عالم اور شاعر ان کے ہاں آتے رہتے تھے۔ رشید صاحب کے یہاں ہی ان سب لوگوں سے میری ملاقات ہوئی۔ رشید صاحب ان مہمانوں کی بڑی خاطر کرتے تھے اور ان کی دیکھ بھال میں کوئی کسر نہیں چھوڑتے تھے۔ باتیں علمی، ادبی، تعلیمی، سیاسی، مذہبی غرض ہر قسم کی ہوتی تھیں۔ رشید صاحب کم بولتے تھے۔ کبھی کبھار بیچ بیچ میں کوئی پرلطف فقرہ ضرور چست کر دیتے تھے۔ میں نے رشید صاحب کو انہماک اور فن کی گفتار دکھاتے ہوئے کبھی نہیں دیکھا۔ مثلاً اصغر جس محفل میں ہوتے تھے سب کی توجہ ان کی طرف رہتی تھی اور وہی زیادہ بولتے بھی تھے۔ رشید صاحب بے تکلف دوستوں کی گفتگو میں بھی دو چار جملوں سے زیادہ آگے نہیں بڑھتے تھے لیکن بالکل خاموش بھی نہیں رہتے تھے۔ جس طرح آٹے میں نمک ہوتا ہے اسی طرح سے ان محفلوں میں

رشید صاحب کی باتیں ہوتی تھیں۔

غالباً دسمبر ۱۹۳۲ء کی بات ہے انجمن حدیقۃ الشعر کا سالانہ مشاعرہ ہونے والا تھا مشاعرہ سے ایک دو دن پہلے شام کے وقت میں ان کے ہاں بیٹھا ہوا تھا۔ اصغر صاحب آ گئے تھے۔ ان سے میرا تعارف ہو چکا تھا۔ ادھر اُدھر کی باتیں ہو رہی تھیں کہ سر راس مسعود کے ہاں سے جو اس وقت وائس چانسلر تھے ایک آدمی نے حفیظ صاحب کا تار لا کر دیا۔ حفیظ صاحب نے راس مسعود کو اطلاع دی تھی کہ میں فلاں وقت پہنچ رہا ہوں اور راس مسعود صاحب نے رشید صاحب کے ہاں تار اس لئے بھیجا تھا کہ ان کے قیام کا مناسب انتظام کر دیا جائے۔ رشید صاحب کو اور ہم لوگوں کو یہ بات پسند نہ آئی کہ حفیظ صاحب نے راس مسعود صاحب کو تار دیا۔ براہ راست رشید صاحب کو کیوں نہ لکھا مگر رشید صاحب نے اس آدمی سے کہلوا دیا کہ حفیظ صاحب کے قیام کا انتظام یہیں ہو جائے گا اور وائس چانسلر صاحب اطمینان رکھیں۔

حفیظ صاحب دوسرے دن کسی وقت آ گئے اور مشاعرے سے ایک رات پہلے رشید صاحب کے یہاں نشست میں انھوں نے اپنی کئی نظمیں سنائیں: "جاگ سوز عشق جاگ" حفیظ صاحب اپنے رنگ میں سنا رہے تھے اور پندرہ بیس آدمی محو ہو کر سن رہے تھے کہ اتنے میں رشید صاحب کے بچے اقبال، احسان اور بھیا سلمیٰ، مدرا بھی آ گئے۔ رشید صاحب نے ان کو دیکھتے ہی حفیظ صاحب سے کہا "حفیظ صاحب آپ کے اصل سامعین تو اب آئے ہیں۔" سب لوگوں نے قہقہہ لگایا۔ حفیظ صاحب کچھ خفیف ہوئے مگر وہ بہت ہوشیار آدمی ہیں خود بھی ہنسنے لگے اور تھوڑی دیر کے بعد خاص بچوں کے لئے ایک نظم سنائی۔ یہ بھی یاد آتا ہے کہ کسی نے ان سے ان کی تازہ نظم "تین نغمے" کی فرمائش کی اور انھوں نے یہ کہہ کر صاف انکار کر دیا کہ یہی تو کل کے مشاعرے میں پڑھنا ہے۔ یاد نہیں پڑتا کہ اصغر صاحب نے اس نشست میں اپنا کلام سنایا ہو۔ دوسرے دن مشاعرہ ہوا۔ شروع میں راس مسعود صاحب نے صدارت کی اس میں طلبا کے علاوہ بہت سے اساتذہ نے بھی اپنا کلام سنایا۔ اصغر کی غزل صغیر احمد جان نے پڑھی۔ مولانا حسرت موہانی نے یہ غزل پڑھی جو میں نے علی گڑھ میگزین میں شائع کی تھی ؎

طلب عادت نہیں اہلِ رضا کی یہ لغزش تھی زبانِ مدعا کی

حفیظ کی غزل ؎

چاند تاروں کا یہ سماں کیا دلکش اور سہانا ہے افسوس مجھے نیند آتی ہے افسوس مجھے سو جانا ہے

خاصی پسند کی گئی تھی لیکن تین نغمے جس میں انھوں نے نئی شاعری پر ٹیگور اور اقبال کے اثرات کا

ذکر کیا ہے زیادہ مقبول ہوئی۔ اسی مشاعرہ میں حسرت کے ایک شوخ شعر پر حفیظ کا یہ ریمارک کہ "واہ مولانا اس عمر میں یہ جوان شعر" علی گڑھ کے ثقہ مجمع میں اچھی نظر سے نہیں دیکھا گیا۔ شعر یہ تھا ؎

اب ان آنکھوں میں ہے مصبح شب وصل
نہ شوخی کی نہ گنجائش حیا کی

یہ زمانہ شاہنامۂ اسلام کی مقبولیت کا تھا۔ چنانچہ حسرت کی غزل کے بعد جب مشاعرے کا پہلا دور ختم ہو گیا تو حفیظ سے شاہنامۂ اسلام سنانے کی فرمائش ہوئی اور راس مسعود صاحب، پروفیسر عبدالمجید قریشی کو اپنی جگہ صدر بنا کر تشریف لے گئے۔ قریشی صاحب حفیظ کا کلام سننے کے اس قدر مشتاق تھے کہ وہ کرسی صدارت چھوڑ کر سامعین کی پہلی صف میں آ بیٹھے اور حفیظ صاحب سے کہا وہی صدر کی کرسی سنبھال لیں۔ حفیظ آداب مجلس سے واقف تھے اور انھوں نے اس کے بجائے کرسی کے قریب کھڑے ہو کر شاہنامہ سنانا شروع کیا اور ڈیڑھ دو گھنٹے تک سناتے رہے۔ مجھے اب تک یاد ہے کہ شاہنامۂ اسلام کی دوسری جلد کے جنگ بدر سے متعلق سارے اشعار انھوں نے سنائے تھے اور اس شعر پر نشست ختم ہوئی تھی ؎

نہ مسجد میں نہ بیت اللہ کی دیواروں کے سائے میں
نماز عشق ادا ہوتی ہے تلواروں کے سائے میں

دوسرے دن صبح کو میں رشید صاحب کے یہاں گیا تو انھوں نے بتایا کہ وہ تو راس مسعود صاحب کے اٹھ آنے کے بعد ہی چلے آئے تھے لیکن حفیظ صاحب تو ڈھائی بجے لوٹے اور آتے ہی سب کو جگا کر چائے مانگی۔ اس بات پر رشید صاحب خاصے بدحظ معلوم ہوتے تھے۔ میں ان کے کمرے میں گیا تو دلچسپ منظر دیکھا کہ حفیظ صاحب پھر شاہنامہ سنا رہے تھے اور دس بارہ آدمی بڑے انہماک سے سن رہے تھے۔ سامعین میں اصغر صاحب بھی تھے جو خاموش بیٹھے ہوئے تھے۔ یہ نشست دوپہر تک رہی۔ رشید صاحب بیچ میں تھوڑی دیر کے لئے بیٹھ جاتے پھر دوسرے کاموں کے سلسلے میں اٹھ آتے تھے۔

جب میں یونین کا نائب صدر منتخب ہوا تو تنصیب کی رسم کے دوسرے دن رشید صاحب کا پرچہ آیا جس میں لکھا تھا: "اورنگ نشینی مبارک۔ بعد چند لوگوں کے میں بھی متمتع ہوا" اس تمہید کے بعد مجھے یاد دلایا گیا تھا کہ یونین کی عمارت میں جو ڈیوڈی ٹی شاپ ہے اس میں مالک مکان اور کرایہ دار کے سلسلے میں جو مسائل چل رہے تھے وہ چاہتے تھے کہ یونین کی طرف سے کوئی غیر ضروری اقدام نہ ہو۔ غرض اس زمانے میں ہر دوسرے تیسرے روز رشید صاحب سے ملاقات ہوتی تھی۔ وہ بڑی محبت سے ملتے تھے۔ میگزین کے سلسلے میں برابر مشورے دیتے رہتے تھے۔ میں اکثر اپنے

تبصرے ان کو دکھاتا تھا اور وہ ان میں ضروری اصلاح بھی کر دیا کرتے تھے۔ انگارے پر میں نے علی گڑھ میگزین میں جو تبصرہ کیا تھا اس میں رشید صاحب کا نقطۂ نظر اتنا آگیا تھا کہ منظور صاحب نے جو میگزین کے نگراں تھے اور انگارے کے خاصے قائل تھے تبصرہ پڑھتے وقت مجھے غور سے دیکھا مگر کچھ کہا نہیں۔ یہ تبصرہ رشید صاحب نے نہیں میں نے لکھا تھا ہاں رشید صاحب کی اس پر اصلاح ضرور تھی۔ میں ۱۹۳۴ء میں شعبۂ انگریزی میں لکچرر ہوگیا تھا۔ اس زمانے میں علاوہ مضمون نگاری کے شاعری کا شغل بھی رہتا تھا چنانچہ ۱۹۳۵ء میں ایک چھوٹا سا مجموعہ "سلسبیل" کے نام سے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی پریس سے بہ اہتمام محمد مقتدیٰ خاں شروانی شائع ہوا۔ اس پر تعارف رشید صاحب نے لکھا تھا۔ رشید صاحب کا تو کچھ نہ بگڑا۔ اس زوردار تعریف پر بہت سے لوگ میرے خلاف ہوگئے۔
رشید صاحب کا ایک وصف یہ بھی تھا کہ ان کی دوستی میں کسی اصولی یا سیاسی اختلاف سے فرق نہ آتا تھا۔ ان کے ہاں ادارہ کے سیکرٹری مسٹر مولوی اعجاز حسین بھی مہمان ہوتے تھے جو ڈاکٹر ضیاء الدین کے پر جوش حامی تھے اور ذاکر صاحب بھی جو ان کے مخالفوں میں شمار کئے جاتے تھے۔ رشید صاحب کا ڈاکٹر ضیاء الدین صاحب سے پرانا تعلق تھا مگر ذاکر صاحب سے ان کی دوستی میں اس ناہمواری کی وجہ سے کوئی فرق نہ آیا تھا۔ میں ان کی بے تکلف گفتگو میں اکثر شریک ہوتا تھا مگر میں نے ڈاکٹر ضیاء الدین صاحب کا ذکر کبھی نہیں سنا۔ شروع میں ادب سے زیادہ دلچسپی کی وجہ سے اصغر صاحب اور دوسرے شعراء کی طرف زیادہ متوجہ رہا ذاکر صاحب کی طرف کم۔ ہاں یہ یاد آتا ہے کہ وہ اکثر مجھے روک کر ادھر ادھر کی باتیں کیا کرتے تھے۔ رفتہ رفتہ میں ان سے بہت متاثر ہوا اور خاصا قریب ہوگیا۔ انھیں کے کہنے پر میں نے اردو میں ایم۔ اے۔ کیا اور اس غرض سے ایک ہفتہ کی شعبۂ انگریزی سے چھٹی لی۔ رشید صاحب کی بھی خواہش تھی کہ میں شعبۂ اردو میں آجاؤں چنانچہ جولائی ۱۹۳۶ء میں شعبۂ اردو میں عارضی طور پر لکچرر۔ گریڈ اسسٹنٹ مقرر ہوا اور جولائی ۱۹۳۷ء میں مستقل ہوا۔ اس زمانے میں رشید صاحب سے قربت اور بڑھی۔ ان کا معمول یہ تھا کہ شام کو اکثر اپنے دوست اصغر علی حیدر کے یہاں برج کھیلنے جایا کرتے تھے۔ مجھے بھی اکثر ساتھ لے جاتے تھے۔ مجھے برج آتی نہیں تھی، تماشا دیکھتا رہتا تھا۔ رشید صاحب اور اصغر علی حیدر صاحب میں پر لطف نوک جھونک ہوتی رہتی تھی۔ یاد پڑتا ہے کہ اس زمانے میں رشید صاحب سے میں نے خاصی بیگار لی ہے۔ ۱۹۳۵ء میں میں نے رسالہ سہیل کے دوبارہ اجرا پر زور دیا۔ رشید صاحب تیار ہوگئے اور انھوں نے مضامین کی فراہمی کے لئے کچھ لوگوں کو خط بھی لکھے۔ میں نے اس سلسلے میں خاصی محنت کی تھی۔ خود بھی ایک مضمون کے علاوہ سارے تبصرے لکھے تھے۔ مضامین کی

فراہمی کے لئے بھی دوڑ دھوپ کی تھی اور کئی سو صفحے کا ایک نمبر تیار کر دیا تھا۔ اس شمارہ میں رشید صاحب کا نام بہ حیثیت ایڈیٹر اور میرا نام بہ حیثیت جوائنٹ ایڈیٹر تھا۔ خود پڈیٹا مضمون حاصل کرنے کے لئے مجھے خاصی تگ و دو کرنی پڑتی تھی اور سب سے آخر میں وہ مضمون جس کا عنوان کوڑ تھا شامل کیا گیا تھا۔

رشید صاحب اپنے دوستوں، ساتھیوں اور ان خردوں کی جنہیں وہ عزیز رکھتے تھے طرح طرح مدد کرتے تھے۔ یاد ہے اختر حسین رائے پوری کئی مہینے تک ان کے ہاں مقیم رہے۔ بعد میں [illegible] بھی اچھے اور ہونہار نوجوانوں کے لئے ان کا دروازہ ہمیشہ کھلا رہتا تھا۔ رسالہ سہیل کے لئے ڈاکٹر اشرف نے بھی ایک مضمون لکھا تھا جس میں ہندی ساہتیہ سمیلن کی لسانی پالیسی اور پریم چند کے رسالہ 'ہنس' پر تبصرہ کیا گیا تھا۔ یاد آتا ہے کہ رشید صاحب نے اس مضمون کی بہت تعریف کی مگر اشرف نے جس طرح لکھا تھا اس کے بجائے پورا مضمون دوبارہ ان کے خیالات کے مطابق اور اپنے انداز سے لکھا۔ اشرف اس اصلاح پر کچھ خوش نہ تھے مگر رشید صاحب کہتے تھے کہ اشرف کے خیال کی گہرائی میں کلام نہیں مگر انھیں لکھنے کا ڈھنگ نہیں آتا۔

رشید صاحب کے یہاں کتابیں بہت کم تھیں۔ جو ان کے یہاں آتی تھیں وہ یار لوگ مانگ لے جاتے تھے۔ ان کا مطالعہ زیادہ وسیع نہ تھا لیکن کسی کتاب کی تعریف کی جاتی تو اسے ضرور پڑھتے تھے۔ کلاس کے لئے تیاری کرتے ہوئے میں نے انھیں کبھی نہیں دیکھا۔ تاریخ زبان اردو کے سلسلے میں کبھی کچھ نوٹ تیار کئے تھے وہ آنرز کے طلبا کو لکھا دیتے تھے ورنہ زیادہ تر میر، غالب، مومن، نظیر اور اقبال کے سلسلے میں اپنی ذہانت، نکتہ سنجی اور ذاتی تاثر پر تکیہ کرتے اور اکثر اسی رواروی میں بڑے پتے کی باتیں کہہ جاتے تھے۔ خالص علمی یا ادبی بحث میں چند دلچسپ فقرے ضرور ہوتے تھے جن کی وجہ سے لکچروں کی دلچسپی قائم رہتی تھی۔ ایک دفعہ بی۔ اے۔ فائنل کی کلاس میں یہ طے ہوا کہ میں نظیر اکبرآبادی کی عظمت اور معنویت پر لکچر دوں اور رشید صاحب تصویر کے دوسرے رخ پر روشنی ڈالیں۔ میں نے تمام ضروری مواد پڑھ کر لکچر تیار کیا اور تقریباً ایک گھنٹہ تقریر کی جس میں جا بجا نظیر کے اشعار سے اپنے نظریہ کو واضح کیا۔ اس کے بعد رشید صاحب نے تقریر کی اور واقعہ یہ ہے کہ تقریباً آدھے گھنٹے میں نظیر کے خلاف جو کچھ کہا جا سکتا تھا انھوں نے بڑی خوبی سے بیان کر دیا تھا۔ رشید صاحب کو اکثر ادبی جلسوں میں اور یونیورسٹی کے اجتماعات میں تقریر کرنی پڑتی تھی۔ وہ اعلیٰ درجے کے مقرر نہیں تھے۔ تقریر زیادہ تر فی البدیہہ ہوتی تھی۔ اس میں کچھ پرلطف جملے، موضوع پر طائرانہ نظر اور چند ذاتی تاثرات۔ لیکن یہ تقریریں ہمیشہ دلچسپی سے پُر ہوتی تھیں کبھی کبھی بے ساختہ

بڑے مزے کی تقریر کرتے تھے۔ یونین کے آل انڈیا اردو ڈبیٹ میں وہ اور میں اور ایک صاحب ہم تین جج تھے۔ مقررین نے خوب خوب تقریریں کی تھیں جو وہ یاد کرکے لائے تھے۔ مباحثہ کے ختم ہونے کے بعد ججوں سے کہا گیا کہ وہ اپنا فیصلہ دیں۔ اس میں ہمیشہ کچھ وقت لگتا ہے اور مجمع بے صبر ہونے لگتا ہے۔ اس نازک موقع پر یونین کے صدر نے اعلان کیا کہ اب رشید صاحب تقریر کریں گے۔ رشید صاحب نے اپنا کاغذ مجھے دیا اور کہا کہ اسے دیکھ کر جو مناسب سمجھوں میں فیصلہ کردوں اور خود ڈائس پر تشریف لے گئے۔ لوگ کئی گھنٹے سے بیٹھے ہوئے تھے اور ہال میں شور ہو رہا تھا۔ رشید صاحب نے پہلا جملہ یہ کہا کہ حضرات خاموش ہو جائیے ورنہ میں اپنی تقریر بھول جاؤں گا جو رٹی ہوئی ہے۔ مجمع سے ایک قہقہہ بلند ہوا اور اس کے بعد لوگوں نے بڑے صبر و سکون سے رشید صاحب کی دس بارہ منٹ کی تقریر سنی۔

شعبہ میں رشید صاحب کا معمول یہ تھا کہ وہ کلاس کے وقت آتے اور سب سے پہلے کلاس میں چلے جاتے۔ کبھی کبھی کچھ پہلے کلاس چھوڑ دیتے ورنہ پورا وقت کلاس لیتے۔ کلاس کے بعد آکر دو چار منٹ مولانا احسن مارہروی سے مزاج پرسی ہوتی اور مجھ سے شعبہ کے معاملات اور تازہ ترین ادبی مباحث پر تبادلہ خیال۔ یہیں کبھی کبھار ڈاکٹر عبدالعلیم، عاذق صاحب، ڈاکٹر عمر فاروق یا ڈیوٹی سوسائٹی کے کوئی عہدے دار ملنے آجاتے۔ گرمی کی اور اس عرصہ میں آگیا تو رشید صاحب پہنچتے تھے۔ ٹھکر، جہاں پہنچ جاتے تھے جہاں بشیر الدین صاحب کا دربار ہوتا تھا۔ یہ بشیر صاحب کا دربار بھی خوب تھا۔ کبھی کبھی میں بھی چلا جاتا تھا۔ یہاں ڈاکٹر ہادی حسن، مولانا عبدالعزیز میمن، رشید صاحب، ڈاکٹر اشرف پابندی سے آتے تھے۔ اس کے علاوہ کبھی کبھار منصور صاحب، سیدین صاحب، شریف صاحب، حیدر خاں صاحب بھی آنکلتے تھے۔ نئی کتابوں کی باتیں ہوتی تھیں کبھی چائے کا دور چلتا تھا۔ بشیر صاحب سب سے باتیں بھی کرتے اور اپنا کام بھی کرتے رہتے تھے۔ ان صحبتوں میں کتابوں کے علاوہ یونیورسٹی کی سیاست پر بھی تبصرہ ہوا کرتا تھا۔

رشید صاحب طلبا کے بڑے ہمدرد تھے اور ان کے ہر طرح کے مطالبات کو ہمدردی سے سنتے تھے۔ داخلہ دلوانا ہو یا فیس معاف کرانا ہو یا کسی فنڈ سے قرض دلوانا ہو وہ ہمیشہ سفارش کے لئے تیار رہتے تھے۔ اس معاملے میں صرف شاید حبیب صاحب ہی ایک ایسے تھے جو ان سے بھی بڑھے ہوئے تھے۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں کی بکثرت سفارشیں کم ہی مانی جا سکتی تھیں۔ رشید صاحب سے سفارشی خط لکھوانا بہت آسان تھا۔ اوپر میں نے اشارہ کیا ہے کہ رشید صاحب، ڈاکٹر

ضیاء الدین صاحب کی پارٹی سے تعلق رکھتے تھے۔ اسی وجہ سے راس مسعود صاحب کے زمانے میں اگرچہ ان کی ادبی حیثیت مسلّم ہو چکی تھی مگر یونیورسٹی میں شعبۂ اردو کی کوئی خاص پوزیشن نہ تھی۔ ۱۹۳۵ء تک رشید صاحب لکچرر ہی رہے۔ صدر شعبۂ اردو پرو وائس چانسلر تھے۔ ۱۹۳۵ء میں انگریز وائس چانسلر کی سفارش پر نواب اسمٰعیل خاں کے زمانے میں شعبۂ اردو میں ایک ریڈر کا تقرر ہوا۔ تقرر کے لئے اقبال سے رائے لی گئی۔ انھوں نے ریڈر کے لئے رشید صاحب کا، سینیر لکچرر کے لئے مولانا احسن مارہروی (یہ ان کے استاد بھائی تھے) کا اور جونیر لکچرر کے لئے جلیل قدوائی کا نام تجویز کیا تھا۔ جب ۱۹۳۶ء میں جلیل قدوائی صاحب حکومت ہند کے محکمۂ اطلاعات میں چلے گئے تو اس جگہ پر میرا تقرر ہوا تھا۔ میں نے ۱۹۳۶ء میں اردو میں ایم۔ اے۔ کر لیا تھا۔

رشید صاحب لباس کے معاملے میں ہمیشہ خاصے بے پروا رہے۔ سیاہ ٹوپی، معمولی کپڑے کی شیروانی اور علی گڑھ کٹ پائجامہ جس پر کبھی کبھار شکنیں بھی ہوتی تھیں۔ ایک دفعہ ان کے ایک عزیز طالب علم ایسے ہی گھریلو کپڑوں میں شعبہ میں نظر آئے تو ان کو ٹوکا کہ حضرت یہ وضع میری PRIVELEGE ہے۔ آپ کو کس نے اختیار دیا کہ میری وضع پر شعبے میں آئیے۔ ڈانٹ ڈپٹ فہمائش برہمی یا بیزاری ان سب باتوں کا کام وہ اکثر ایک دو چست فقروں سے لیتے تھے جن کا وار کبھی خالی نہ جاتا تھا۔

رشید صاحب اصول وغیرہ کے قائل نہیں تھے۔ ضرورت مندوں کو موقع ہی تو درخواست کرنے پر بڑھا دیتے۔ امتحان میں دوستوں کی سفارش کا بھی خاصا احترام کرتے تھے۔ انھوں نے خود ایک جگہ لکھا ہے کہ الیکشن وغیرہ میں مخالف چاہے آسمان سے کیوں نہ اتر آئے ان کا ووٹ دوست کو ہی جاتا تھا۔ یہ واقعہ ہے کہ رشید صاحب کو وضعداری اور مصاحبت پسند نہ تھی کہتے تھے کہ یہ چیزیں عورتوں یا لیڈروں کو زیب دیتی ہیں۔ ان کے گھر پر نشستیں اسی وقت ہوتی تھیں جب کوئی معزز مہمان آتا تھا۔ ذاکر صاحب، سلیمان ندوی صاحب یا صفی صاحب یا احمد صاحب، ورنہ شام کو کبھی حمید الدین خاں صاحب کے ہاں گپ کی نشست رہتی اور کبھی اصغر علی حیدر صاحب کے یہاں رہتی۔ ایک عجیب بات یہ تھی کہ رجسٹرار آفس میں عظمت الٰہی زبیری صاحب اور [illegible] صاحب سپرنٹنڈنٹ تھے اور مبارک صاحب چیف اکاؤنٹنٹ سے ان کا خاص یارانہ تھا۔ ان لوگوں کی وجہ سے رشید صاحب کے بہت سے چھوٹے موٹے کام نکل جاتے تھے اور رشید صاحب کی مدد سے دوسروں کے بھی۔ رشید صاحب افسر سے زیادہ دفتر کی طرف دھیان دیتے تھے کیونکہ ان کے چھوٹے موٹے کام فوراً ہو جاتے

سکے انھیں کاموں میں قرض لینا بھی تھا۔

اگست ۱۹۳۰ء میں مولانا احسن مارہروی کے سبکدوش ہونے کے بعد میرا تقرر سینیر لکچرر کی حیثیت سے ہوا۔ جونیر لکچرر کی حیثیت سے ایک محمد عزیز صاحب لئے گئے اور دوسرے خلاف توقع ظہیر الدین علوی صاحب حالانکہ اس جگہ کے لئے اختر اورینوی، حامد بلگرامی، وقار عظیم اور ابواللیث صدیقی بھی امیدوار تھے ظہیر الدین علوی صاحب، رشید صاحب اور ذاکر صاحب کے ساتھی نصیر الدین علوی کے چھوٹے بھائی تھے اور نصیر صاحب کا اسی زمانے میں انتقال ہوا تھا۔ رشید صاحب کی تحریک پر ذاکر صاحب نے ایگزکٹو کونسل میں علوی صاحب کی پرزور حمایت کی اور ان کا تقرر ہو گیا۔ مجھے بہت دن تک اس پر تعجب رہا۔

۱۹۳۹ء میں جب دوسری جنگ عظیم چھڑی تو ذاکر صاحب یورپ میں گھر گئے تھے۔ بڑی مشکل سے ڈیڑھ دو مہینے کے بعد وطن واپس آئے۔ علی گڑھ تشریف لائے تو احباب کی طرف سے سومنگ باتھ لان پر ان کے اعزاز میں ایک عصرانہ دیا گیا تھا۔ میں نے 'مرد درویش' کے عنوان سے ایک نظم پڑھی تھی اور رشید صاحب نے تقریر کی تھی۔

رشید صاحب سجاد انصاری کے بہت قائل تھے۔ مجھے سجاد انصاری کی انفرادیت، ان کی چنگاری عزیز تھی۔ بی۔ اے۔ کے نصاب میں ہم لوگوں نے ان کے مضامین کا مجموعہ 'محشر خیال' بھی رکھا۔ مولانا عبدالماجد دریابادی نے اس پر سخت اعتراض کیا اور سچ میں کئی شذرات بھی لکھے۔ جب ہم لوگوں نے ان کا کوئی اثر نہ لیا تو انھوں نے نواب صدر یار جنگ کو جو اس زمانے میں دینیات فیکلٹی کے ڈین تھے اور ایگزکٹو کونسل کے ممبر۔ انھوں نے پروفیسر ابوبکر حلیم کو جو اس وقت پرووائس چانسلر تھے توجہ دلائی۔ حلیم صاحب نے شعبۂ اردو کا جلسہ طلب کیا۔ اس جلسہ میں حلیم صاحب، رشید صاحب، خواجہ منظور حسین صاحب صدر شعبۂ انگریزی اور راقم الحروف شریک تھے۔ حلیم صاحب نے یہ مشورہ دیا کہ یہ کتاب نکال دی جائے اس میں مذہب کے ساتھ شوخی ہے۔ میں نے یہ جواب دیا کہ کتاب کے مصنف کے خیالات سے ہمارا واسطہ نہیں ہے۔ اس کی نثر پردازی سے ہمیں سروکار ہے۔ یونیورسٹی میں بہت سے علوم پڑھائے جاتے ہیں، اور بہت سے فلسفے ایسے ہیں جن میں مذہب سے انکار ہوتا ہے لیکن ان سب کی تعلیم ضروری سمجھی جاتی ہے۔ منظور صاحب بالکل خاموش رہے۔ رشید صاحب نے کہا کہ سرور صاحب آپ درست کہتے ہیں لیکن جب کتاب نکالنی ہے تو پھر بحث کرنے سے فائدہ! میں نے کہا کہ جس بنا پر کتاب نکالنے کا مشورہ دیا جا رہا

ہے وہ ایکزکٹو کونسل کا کام ہے ہمارا نہیں مگر کسی نے میری نہ سنی۔ میں چونکہ سب سے جونیر تھا اس لئے مجھے بالآخر خاموش ہونا پڑا۔ رشید صاحب لکھنے میں جری رہے ہوں مگر عمل میں مصلحت پسند ہی رہے۔

رشید صاحب کے ساتھ مجھے اکثر یونیورسٹی کے بعض ہم اجتماعوں، ہاکی کرکٹ یا ٹینس کے میچ اور نمائش میں گھومنے کا موقع ملا۔ نمائش میں رشید صاحب کے ذوق خریداری کی بھی نمائش ہوتی تھی۔ جہاں کوئی چیز پسند آئی تو اس کو خرید لیتے یا جو ساتھ ہوتا اس سے خریدنے کی سفارش کرتے۔ کبھی کبھار کباب پراٹھوں پر بھی توجہ ہو جاتی تھی۔ یاد آتا ہے کہ ۱۹۴۱ء میں ہم لوگ نمائش میں گھوم رہے تھے کہ یہاں کا مشاعرہ براڈکاسٹ ہونے لگا۔ یہ آخری مشاعرہ تھا جس میں فانی بدایونی نے شرکت کی تھی۔ انھوں نے وہ غزل جس کا مطلع ہے ؎

تب پرسشِ حال وہ فرماتے ہیں جانیے کیا ہو جاتا ہے
کچھ یوں بھی زباں نہیں کھلتی کچھ درد سوا ہو جاتا ہے

اپنی دلکش، مدھم مگر دل میں اتر جانے والی آواز میں سنائی تھی۔ ان کی دوسری غزل جگر نے پڑھی تھی جس کا مقطع اب تک یاد ہے ؎

فانی دکن میں آ کے یہ عقدہ کھلا کہ ہم ہندوستاں میں رہتے ہیں ہندوستاں سے دور

رشید صاحب کے بعض لوگوں سے بڑے خصوصی مراسم تھے۔ نواب صاحب چھتاری سے خاص قربت تھی۔ مولانا سلیمان اشرف صاحب کے یہاں بھی وہ کثر جایا کرتے تھے۔ ان کے علی گڑھ کے دوستوں میں ڈاکٹر اصغر علی حیدر، حمید الدین خاں، ڈاکٹر عبادالرحمٰن خاں صدر شعبۂ جغرافیہ قابلِ ذکر ہیں۔ مولانا ابوبکر شیث سے بھی خصوصی تعلقات تھے۔ ڈاکٹر عطاء اللہ بٹ کا ذکر بھی ان کے مضامین میں کئی جگہ آیا ہے۔ گھر میں کوئی بچہ بیمار ہو تو زیادہ تر انھیں کا علاج ہوتا۔

رشید صاحب مہمان کی بہت خاطر کرتے تھے۔ دوستوں کی بھی اکثر دعوتیں ہوتی رہتی تھیں۔ گھر کا زیادہ تر کام خود کرتے تھے۔ پہلے سائیکل پر شعبہ آیا جایا کرتے تھے۔ بعد میں رکشہ پر آنا جانا شروع کیا۔ آخر میں زیادہ تر پیدل۔

۱۹۳۷ء میں رشید صاحب نے اپنا مکان بنوایا اور ان کی بہت سی شامیں اس کی نذر ہوئیں۔ مکان میں پرانے زمانے کی یہ وضع رکھی کہ اس کا زنانہ حصہ نہایت کشادہ تھا اور اس میں ایک پختہ صحن، سبزہ زار، پھولوں کی کیاریاں اور سرو، یوکلپٹس کے درخت غرض سبھی کچھ تھا۔ ایک بھی گیلری مردانے اور زنانے کو جدا کرنے کے لئے بنوائی گئی تھی اور کئی سال تک باہر کے حصے میں ایک

چھپر تھا جس کے سامنے صحن میں کچھ مونڈھے رکھے رہتے تھے۔ صحن کچا تھا اور گلاب کی کیاریاں اور کچھ سبزی کی کیاریاں تھیں۔ لوگ رشید صاحب کو چھیڑا کرتے تھے کہ آپ کا مکان بڑا پراسرار ہے باہر سے ویرانہ لگتا ہے اندر سے گلزار ہے۔ وہ ہنس کر ٹال دیتے تھے۔ اصل بات یہ تھی کہ اگرچہ سستا سمے تھا لیکن رشید صاحب نے یونیورسٹی سے جتنا قرض لیا تھا وہ سب زنانے حصے پر خرچ ہو گیا۔ ان کے پاس کوئی اندوختہ نہ تھا۔ بس انداز کرنا جانتے نہ تھے۔ گھر کا خرچ خاصا بڑھا ہوا تھا۔ مہمان داری اس پر مستزاد۔ اس لئے دوستوں سے برابر قرض لیتے رہتے تھے۔ اپنے اوپر ان کا خرچ بہت کم تھا۔ اس زمانے میں پان بہت کھاتے تھے مگر پاندان کا خرچ کتنا ہوتا ہے۔ انھوں نے مختلف اوقات میں علاوہ اور لوگوں کے اپنے دوست ڈاکٹر عبادالرحمٰن خاں سے چھوٹے چھوٹے قرض لئے تھے۔ ڈاکٹر عبادالرحمٰن نے DUDLEY STAMP کی جغرافیہ کی درسی کتاب کا اردو میں ترجمہ رشید صاحب سے کرایا تھا اور اپنے نام سے شائع کیا تھا۔ میں نے ایک بار ان سے دریافت کیا کہ اس ترجمہ کا آپ کو کیا معاوضہ ملا۔ کہنے لگے خاں صاحب کا قرضہ ادا ہو گیا اور بس۔ اس کتاب کے کچھ صفحات کا ترجمہ میں نے بھی رشید صاحب کی خاطر کیا تھا۔ انھوں نے دارالترجمہ حیدر آباد کے لئے تاریخ کی ایک کتاب کا بھی ترجمہ کیا تھا۔ وہ رقم بھی غالباً کسی قرض کی ادائیگی میں صرف ہوئی ہوگی۔

رشید صاحب کی ایک عجیب عادت یہ تھی کہ جب کبھی ان کو کسی کمیٹی یا میٹنگ یا کانفرنس یا ادبی اجلاس کے سلسلے میں علی گڑھ سے باہر جانا ہوتا تو وہ ہمیشہ آخری گاڑی سے جاتے تھے اور پہلی گاڑی سے واپس آتے تھے یعنی کم سے کم وقت گھر سے باہر گزارتے تھے۔ جو لوگ ان کے قریب سے وہ تو ان کی اس عادت کو سمجھتے تھے اور انھوں نے آزردہ ہونا چھوڑ دیا تھا لیکن جو ناواقف تھے ان کو بڑی حیرت ہوتی تھی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ انھیں بیوی بچوں کی طرف سے فکر رہتی تھی کہ ان کے پیچھے کسی کی طبیعت نہ خراب ہو جائے۔ دوسرے یہ کہ وہ اپنے گھریلو ماحول میں زیادہ خوش رہتے تھے۔ باہر کے اہتمام اور تکلفات سے انھیں الجھن ہوتی تھی۔

رشید صاحب کے پاس ہر طرح کے لوگ آتے تھے ان میں سے کچھ کو وہ ناپسند بھی کرتے تھے مگر طبیعت میں یہ کمزوری تھی کہ منھ پر کچھ نہیں کہتے تھے۔ کوئی شخص اپنے کسی کام کے لئے پیچھے پڑ جاتا تو اس کا کام کر دیتے اور بعد میں بے تکلف دوستوں میں اس شخص اور کام کے متعلق اپنے دلی جذبات کا اظہار بھی کر دیتے۔ علی گڑھ کے بعض مخصوص کرداروں کو انھوں نے اپنے مضامین میں اس طرح درپردہ پیش کیا ہے کہ صرف جاننے والے جان سکتے ہیں کہ اس پردۂ زنگاری میں کون سا معشوق ہے۔

رشید صاحب کے یہاں ان کے عزیزوں میں میں نے ایک تو ان کے چھوٹے بھائی نیاز احمد صدیقی کو اکثر دیکھا۔ دوسرے کبھی کبھار بشیر احمد صدیقی کو جو ان کے سالے تھے اور تیسرے مسیح احمد صدیقی ان کے بہنوئی کچھ دنوں ان کے یہاں رہے۔ یاد نہیں آتا کہ ان کے اور کوئی عزیز کبھی آئے ہوں۔ ہاں کمال الدین صاحب سے جو ان کے رشتے کے بھانجے ہوتے ہیں انھیں بڑی محبت تھی اور کمال بھی شروع سے ان کے پاس رہے۔ رشید صاحب ان کو اولاد کی طرح چاہتے تھے اور کمال نے بھی ان کی بڑی خدمت کی۔ آخری زمانے میں مسیح احمد صاحب کے لڑکے فصیح احمد بھی ان کے پاس اکثر بیٹھتے تھے اور ان کی خدمت بھی کرتے تھے۔ مشرقی یو۔پی۔ میں جونپور، غازی پور، گورکھپور اور اعظم گڈھ کے قصبوں میں مسلمان شرفا کی ایسی بستیاں ہیں جن میں آپس میں رشتہ داریاں بھی ہیں۔ چنانچہ ان قصبوں کے اکثر لوگوں سے رشید صاحب کے گہرے مراسم تھے۔ مولانا اقبال احمد سہیل تو ان کے علی گڑھ کے زمانے کے ساتھی تھے لیکن مولانا ابوبکر شیث سے جو جونپور کے رہنے والے تھے، شاہ محمد ادریس سے جو غازی پور کے رہنے والے تھے ان سے گہرے مراسم تھے اور رشید صاحب ان لوگوں کی بات ٹال نہ سکتے تھے۔

رشید صاحب کے ساتھ میں نے دو دفعہ پٹنہ کا سفر کیا۔ کئی دفعہ دلی کا، ایک دفعہ حیدرآباد کا، ایک دفعہ میسور کا اور ایک دفعہ رامپور کا۔ اس کے علاوہ پانی پت اور جے پور کا سفر بھی یاد آتا ہے۔ ایک دفعہ ہم لوگ اردو کانفرنس میں دلی گئے۔ سید بشیر الدین اور شفاء الملک حکیم عبد اللطیف بھی ساتھ تھے۔ جامعہ کی جوبلی کے موقع پر میں لکھنؤ سے گیا تھا اور وہ علی گڑھ سے آئے تھے۔ ڈاکٹر عبد العلیم اور رشید صاحب اور میں ایک ہی خیمے میں ٹھہرے تھے۔ نور الحسن ہاشمی بھی ساتھ ساتھ تھے۔ ایک اور سفر بھی یاد آیا۔ یہ جے پور کا تھا۔ وہاں پی۔ ای۔ این۔ کی کانفرنس تھی۔ میں رامپور جا چکا تھا۔ پی۔ ای۔ این۔ والوں نے رشید صاحب کو بلایا تھا اور مجھے بھی۔ ان سے ہم عصر اردو ادب پر ایک مضمون لکھنے کے لئے بھی کہا تھا۔ میں نے رشید صاحب کے لئے بہت بیگار کی ہے۔ ان کے لئے بہت سے مضمون لکھے، خطبے لکھے، امتحانات کی رپورٹیں لکھیں۔ وہ ان میں جزوی تغیر و تبدل کر دیا کرتے تھے۔ چنانچہ پی۔ ای۔ این۔ کانفرنس کے مضمون کے سلسلے میں بھی انھوں نے مجھے لکھا کہ مجھ سے جے پور والوں نے فرمائش کی ہے اور میں نے اس اعتماد پر حامی بھر لی ہے کہ مضمون آپ لکھ دیں گے۔ کالج کے کاموں سے فرصت نہ تھی اس لئے جب روانگی میں تین دن رہ گئے تو مضمون لکھنا شروع کیا۔ میں چند صفحے لکھ لیتا تو کالج کے ایک ٹیچر اسے ٹائپ کر دیتے۔ غرض مضمون ساتھ

لے کر میں رامپور سے روانہ ہوا۔ دہلی کے اسٹیشن پر رشید صاحب منتظر تھے۔ کہنے لگے بھائی میں بہت
فکرمند تھا کہ اگر تم نہ آئے یا مضمون نہ لائے تو کیا ہوگا۔ سوچا تھا کہ اسی گاڑی سے علی گڑھ واپس چلا
جاؤں گا۔ میں نے کہا کہ یہ کیسے ہو سکتا تھا کہ آپ فرمائش کریں اور میں اسے پورا نہ کروں۔ ہم لوگ
احمد آباد میل سے جے پور کے لئے روانہ ہوئے۔ کانفرنس بڑی شاندار تھی۔ وہیں پر میری پہلی دفعہ
جواہر لال نہرو سے ملاقات ہوئی۔ مسز سروجنی نائیڈو سے پہلے حیدرآباد میں مل چکا تھا۔ ان سے دوبارہ
ملا۔ اس کانفرنس میں ای۔ ایم۔ فارسٹر بھی آئے تھے۔ رشید صاحب اور میں ان سے بھی ملے۔
وہ بڑی شفقت سے پیش آئے۔ کانفرنس تین دن کی تھی مگر جب دوسرے روز رشید صاحب کا
پرچہ ہو گیا تو انھوں نے اصرار کیا کہ اب واپس چلنا چاہیے۔ چنانچہ ہم دونوں دو دن کے بعد واپس آگئے۔
وہ بھی علی گڑھ چلے گئے۔ میں ایک دن دلی ٹھہر گیا اور ذاکر صاحب سے ملنے جامعہ چلا گیا۔

۱۹۳۶ء میں علی گڑھ میں ایک اردو کانفرنس ہوئی تھی۔ یہ کانفرنس مولوی عبدالحق صاحب
نے بلائی تھی اور میں پہلی دفعہ مولوی صاحب سے علی گڑھ میں ملا تھا۔ ۱۹۳۷ء میں حیدرآباد جانے کا
اتفاق ہوا اور میں مولوی صاحب ہی کے ہاں ٹھہرا۔ بڑی محبت سے پیش آئے اور اس کے بعد مجھ سے
خاصی قربت ہو گئی۔ رشید صاحب کے وہ زیادہ قائل نہ تھے۔ بعض اوقات حسب عادت ان کی زبان
سے کچھ سخت کلمے بھی نکل جاتے تھے۔ رسالہ سہیل پر جب انھوں نے ریویو کیا تھا تو انھوں نے میرے
تبصروں کی تعریف کی تھی مگر رشید صاحب کے اداریے پر کچھ اعتراضات بھی کئے تھے۔ آل انڈیا مسلم
ایجوکیشنل کانفرنس کی جوبلی تھی۔ اس میں ایک شعبہ اردو کا بھی تھا۔ کانفرنس کے اس شعبے میں اردو کی
ہندوستان میں پوزیشن کا جائزہ لیا جاتا تھا اور آئندہ کی ترقی کے منصوبے بنائے جاتے تھے۔ جب
مولوی صاحب سے اس شعبے کی صدارت کے لئے کہا گیا تو نہ معلوم کیسے انھوں نے یہ سمجھ لیا کہ شعبۂ اردو
مسلم یونیورسٹی کے سلسلے میں انھیں اظہار خیال کرنا ہے اور انھوں نے اپنے خطبے میں شعبہ کی بے عملی
پر سخت اعتراضات کئے۔ جلسے کے آخر میں مجھے مولوی صاحب کا شکریہ ادا کرنا تھا۔ میں نے اس
موقعے کا فائدہ اٹھا کر شعبۂ اردو کی طرف سے مولوی صاحب کے اعتراضات کا مناسب الفاظ میں جواب
بھی دیا مگر رشید صاحب کو قدرتی طور پر مولوی صاحب کی یہ بات ناگوار ہوئی اور انھوں نے پیام وسلام
بھی ترک کر دیا۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زور مولوی عبدالحق صاحب کے اور انجمن کے مخالف ہو گئے
تھے۔ انھوں نے اس کشیدگی سے فائدہ اٹھانا چاہا۔ کچھ عرصے بعد زور صاحب ایک زبانی امتحان کے
سلسلے میں علی گڑھ آئے تو رشید صاحب سے انھوں نے کہا کہ ہم لوگ حیدرآباد میں ایک

اردو کانگریس کر رہے ہیں۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ اردو کے تمام اداروں میں باہمی تعاون ہو اور سب کے لئے مناسب مالی وسائل فراہم کئے جائیں۔ انھوں نے رشید صاحب کو اس پر آمادہ کر لیا کہ وہ ایک اجلاس کی صدارت کریں۔ رشید صاحب میرے بغیر کہیں جانے کو کم تیار ہوتے تھے چنانچہ انھوں نے زور صاحب سے اصرار کیا کہ سرور صاحب کو بھی مدعو کیا جائے اور وہ کانگریس میں ایک مقالہ پڑھیں چنانچہ زور صاحب نے یہ وعدہ کیا کہ وہ کانگریس کی طرف سے میرے سفر خرچ کا انتظام کر دیں گے۔ مجھے یہ اندازہ ہو گیا تھا کہ یہ کانگریس انجمن ترقی اردو اور مولوی عبدالحق صاحب کے خلاف ایک محاذ تیار کرنے کی کوشش ہوگی اور اسی لئے میں نے جانا ضروری سمجھا کہ چند غلط فہمیوں کی بنا پر رشید صاحب انجمن کے مخالفین کا آلۂ کار نہ بنیں۔ جب ہم لوگ حیدر آباد جا رہے تھے تو دتی کے اسٹیشن پر مولوی عبدالحق صاحب بھی نظر آئے۔ رشید صاحب تو اپنے ڈبے کی طرف بڑھ گئے اور میں مولوی صاحب کو سلام کر کے ان سے باتیں کرنے لگا۔ مولوی صاحب نے پوچھا کہ تم حیدر آباد کیوں جا رہے ہو۔ میں نے کہا آپ اطمینان رکھیں میں اسی لئے جا رہا ہوں کہ انجمن کے مفاد کے خلاف کوئی بات نہ ہو۔ گو رشید صاحب کو آپ سے اس خطبہ کی وجہ سے شکایت ہے جو آپ نے علی گڑھ میں پڑھا تھا مگر مجھے یقین ہے کہ وہ کوئی بات ایسی نہ کریں گے جس سے انجمن پر ضرب آتی ہو اور میں اس بات کا برابر خیال رکھوں گا کہ زور صاحب کو رشید صاحب کو بہکانے کا موقع نہ ملے۔ ہم لوگ کانفرنس سے ایک روز پہلے حیدر آباد پہنچے۔ اسٹیشن پر ہمارا بڑا شاندار استقبال ہوا۔ مہمانوں کے لئے بہت اعلیٰ درجہ کے انتظامات تھے مگر ہم لوگ نواب صاحب چھتاری کے یہاں ٹھہرے تھے جو اس وقت وہاں کے صدر اعظم تھے۔ اسی دن شام کو زور صاحب نے رشید صاحب کے اعزاز میں ایک خاص تقریب کی۔ ہم لوگ بعد میں غلام محمد صاحب سے ملے جو وہاں اس وقت فنانس منسٹر تھے اور رشید صاحب سے ان کی پہلے سے ملاقات تھی۔ شاید وہ رشید صاحب کے شاگرد بھی رہ چکے تھے۔ میں سائے کی طرح رشید صاحب کے ساتھ رہا اور بالآخر غلام محمد صاحب کی توجہ سے کانگریس کے عہدہ داروں کی ایسی فہرست بنی جو زور صاحب کے منصوبے کے مطابق نہ تھی۔

سر تیج بہادر سپرو کو صدر، مولوی عبدالحق صاحب کو نائب صدر اور عبداللہ بریلوی ایڈیٹر بامبے کرانیکل اور ڈاکٹر ذاکر حسین کو جنرل سکریٹری مقرر کیا گیا۔ جوائنٹ سکریٹری کے لئے زور صاحب کا نام تجویز کیا گیا۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ زور صاحب نے اس پر یہ کہہ کر اپنی معذوری ظاہر کی کہ میں کوئی عہدہ نہیں چاہتا مگر غلام محمد صاحب سمجھ گئے اور برہم ہونے لگے تو نواب زین یار جنگ اور علی یاور

جنگ نے ان کو خاموش کیا۔ گرچہ کانگریس نے کوئی عملی قدم نہیں اٹھایا مگر زود صاحب کی انجمن کے خلاف چال بہر حال ناکام ہوگئی۔ رشید صاحب بہت دن تک مولوی عبدالحق سے آزردہ رہے لیکن آزادی کے بعد جب دہلی میں فسادات ہوئے اور انجمن کا دفتر لٹا تو ۱۹۴۸ء کے شروع میں نواب اسمٰعیل خاں صاحب یونیورسٹی کے وائس چانسلر تھے۔ مولوی صاحب نے ایک مشاورتی جلسہ اولڈ بوائز لاج میں اس غرض سے بلایا کہ اب انجمن کا مرکزی دفتر کہاں ہو۔ اس وقت رشید صاحب نے مولوی صاحب کو لکھا کہ آپ دفتر علی گڑھ لائیے ہم لوگ جو مدد کر سکتے ہیں کریں گے۔ میں اس زمانے میں لکھنؤ میں تھا۔ اتفاق سے کسی سلسلے میں علی گڑھ آیا تو رشید صاحب کے ہاں ٹھہرا۔ انھوں نے اس مشاورتی جلسے کا ذکر کیا۔ رشید صاحب کی گفتگو سے میں نے یہ اندازہ لگایا کہ انھوں نے مولوی عبدالحق صاحب کو خط تو لکھا تھا کہ وہ دفتر علی گڑھ لے آئیں مگر انھیں یہ بھی خیال ہے کہ شاید یونیورسٹی کے لئے اس پر آشوب دور میں یہ اقدام مضر ہو۔ ان کے کہنے سے میں نواب اسمٰعیل خاں صاحب سے ملا تاکہ ان کے خیالات معلوم کروں۔ نواب صاحب نے چھوٹتے ہی مجھ سے ہنس کر کہا کہ بھئی رشید صاحب نے مولوی صاحب کو خط تو لکھا ہے مگر اب گھبرا رہے ہیں کہ معلوم نہیں اس کی وجہ سے کیا پیچیدگیاں پیدا ہوں گی۔ بہرحال ابھی کچھ فیصلہ کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ جلسے میں دیکھتے ہیں کہ مولوی صاحب کیا کہتے ہیں اور کیا چاہتے ہیں۔ اس کے بعد غور کرکے کوئی مناسب قدم اٹھایا جائے گا۔

شام کو جلسہ ہوا۔ میں بھی موجود تھا۔ مولوی صاحب نے صورت حال بیان کی اور دریافت کیا کہ کیا دفتر علی گڑھ لایا جا سکتا ہے اور اس سلسلے میں یونیورسٹی ہمیں کیا مدد دے گی مگر مولوی صاحب کچھ بجھے ہوئے سے تھے۔ انھوں نے اس پر کوئی خاص اصرار نہیں کیا کہ دفتر علی گڑھ ضرور لایا جائے۔ علی گڑھ والوں سے یہ ضرور پوچھا کہ اب دفتر کہاں قائم کیا جائے۔ کچھ لوگوں نے علی گڑھ میں دفتر کے قیام کی مخالفت بھی کی۔ الطاف علی صاحب نے کانفرنس کی طرف سے علی گڑھ میں دفتر قائم کرنے کی تجویز کی تائید کی اور اپنی طرف سے تعاون کا یقین دلایا۔ رشید صاحب بالکل خاموش رہے۔ آخر میں نواب اسماعیل خاں نے کہا کہ یہ مسئلہ بہت اہم ہے اور اس پر مزید غور و فکر کی ضرورت ہے اس لئے اس وقت کوئی فیصلہ نہ ہونا چاہئے۔ مولوی عبدالحق صاحب سمجھ گئے اور اس کے بعد ان کی طرف سے کوئی اصرار نہیں ہوا۔

رشید صاحب نے خود لکھا ہے کہ انھیں کوئی مضمون لکھنا ہو تو آخر وقت تک ٹالتے اور جب لکھنے بیٹھتے تو پہلے بے ربط جملے اور فقرے نکلتے لیکن اچانک خیالات کی بارش شروع ہوتی اور پھر وہ جلد

ہی مضمون مکمل کر لیتے۔ مضمون مکمل کرنے کے بعد اس پر نظرثانی کرتے۔ جا بجا فقرے یا جملے بدلتے۔ حیدرآباد میں جب ہم لوگوں کا قیام نواب صاحب چھتاری کے یہاں تھا تو ریڈیو کی طرف سے حیدرآباد کے تاثرات پر ہم دونوں سے ایک تقریر نشر کرنے کو کہا گیا۔ میں نے دیکھا کہ رشید صاحب نے تقریر لکھنے کے بعد اس پر نظرثانی کرنے اور اسے صاف کرنے میں خاصا وقت صرف کیا۔ جب ان کو کوئی خطبۂ صدارت لکھنا ہوتا تو مجھ سے یا شعبہ کے دوسرے اشخاص سے لکھواتے لیکن پھر سارے مواد کو اپنے طور پر ڈھالتے۔ میرے علاوہ مسعود حسین خاں نے بھی ان کے کچھ خطبے لکھے ہیں۔ مضامین میں اصلاح اور اضافہ کا سلسلہ برابر جاری رہتا تھا۔ "جدید غزل" پر جو ان کی چھوٹی سی کتاب ہے وہ دراصل ان کے اس خطبے پر مبنی ہے جو انھوں نے پروفیسر ہونے کے بعد یونیورسٹی کے ایک جلسے میں دیا تھا۔ بعد میں اس میں کئی اضافے ہوئے اور بالآخر اسے کتابی صورت میں شائع کیا گیا۔ شیخ نیازی پر مضامین پیام تعلیم میں اوّل اوّل شائع ہوئے تھے۔ بعد میں نظرثانی اور اضافے کے بعد کتابی صورت میں شایع کئے گئے۔

رشید صاحب نے ریڈیو پر بہت سی تقریریں کی ہیں۔ ان میں سے بعض مختلف رسالوں میں مضمون کی صورت میں شایع ہوئیں اور ان کا انتخاب "خنداں" کے نام سے مکتبہ جامعہ سے شایع ہوا۔ اس مجموعہ میں تمام مضامین ایک معیار کے نہیں ہیں کہیں تو آمد اور بے ساختگی ہے اور کہیں آورد اور تکلف۔ ریڈیو کے بعض موضوعات طرح کے مصرعے کے مانند ہوتے تھے کہ ان پر غزلیں بھی خانہ پری سی ہوتی تھیں۔

رشید صاحب مولانا ابوبکر شیث سے بہت قریب تھے۔ ان کے انتقال پر انھوں نے جو مضمون لکھا تھا وہ مولانا کی شخصیت ہی نہیں رشید صاحب کے اسلوب کا بھی بڑا اچھا آئینہ ہے۔ یہ مضمون ادبی حلقوں میں بہت مقبول ہوا۔ اس کے بعد مولانا سلیمان اشرف، ہوب عباسی، اقبال اور دوسرے اشخاص کی وفات پر مضامین لکھے گئے۔ جب یہ کتابی صورت میں شایع ہوئے تو نام کے سلسلے میں رشید صاحب نے مجھ سے مشورہ کیا۔ میں نے "گنج ہائے گراں مایہ" تجویز کیا اور غالب کے اس مشہور شعر کو سرورق پر لکھنے کا مشورہ دیا ؎

مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم
تو نے وہ گنج ہائے گراں مایہ کیا کئے

اگست ۱۹۴۴ء میں ہم لوگ حیدرآباد اردو کانگریس میں شرکت کرکے واپس آئے تو یونیورسٹی

میں تعطیل تھی اور اس زمانے میں یونیورسٹی اکتوبر میں کھلتی تھی۔ ایک دن ذاکر صاحب دہلی سے آئے اور مجھ سے کہنے لگے آپ رامپور چلے جائیے۔ مجھے تعجب ہوا کیوں کہ ذاکر صاحب مجھ سے اکثر کہا کرتے تھے کہ آپ کو علی گڑھ میں ہی کام کرنا چاہیے۔ میں نے ان کی پچھلی باتوں کا حوالہ دیا تو بولے کہ میں آپ سے علی گڑھ ہمیشہ کے لیے چھوڑنے کے لیے نہیں کہہ رہا ہوں۔ میں چاہتا ہوں کہ آپ دو سال کے لیے ڈیپوٹیشن پر چلے جائیں۔ وہاں رضا کالج کا آپ کو پرنسپل بنایا جائے گا۔ آپ کا سابقہ آپ کے دوست سیدین صاحب سے ہوگا جو عنقریب وہاں مشیر تعلیم ہو کر آنے والے ہیں۔ وہاں کے چیف سکریٹری زیدی صاحب آپ کو جانتے ہیں اور آپ کی بڑی قدر کرتے ہیں۔ میں نے کہا مجھے انتظامی معاملات سے کوئی دلچسپی نہیں ہے اور اس کا تجربہ بھی نہیں۔ کہنے لگے کہ اسی لیے تو کہہ رہا ہوں کہ یہ تجربہ بھی ضروری ہے۔ اگر طبیعت نہ لگے تو واپس آجائیے گا۔ نواب صاحب میرے کہنے سے اردو کے کلاسیکل ادب کی دوبارہ اشاعت کا ایک سلسلہ بھی شروع کر رہے ہیں۔ اس میں بھی آپ سے مدد ملے گی۔ میں نے کہا کہ آپ کہتے ہیں تو سوچوں گا اور سوچ کر جواب دوں گا۔ رشید صاحب سے بھی مشورہ کرنا ہے۔ کہنے لگے ضرور سوچ لیجیے اور جس سے چاہے مشورہ کر لیجیے لیکن میری رائے ہے کہ آپ کو جانا چاہیے۔ جب رشید صاحب سے میں نے ذکر کیا تو انھوں نے بالکل مخالفت نہیں کی۔ مجھے تعجب ہوا۔ مجھے خیال تھا کہ شعبہ کے مفاد کو دیکھتے ہوئے رشید صاحب میرا رامپور جانا پسند نہ کریں گے لیکن شاید ان کو اس اقدام میں میرے لیے بہتری نظر آئی۔ اس زمانے میں میری تحریروں سے ڈاکٹر ضیاء الدین صاحب جو رشید صاحب کے محسن تھے کچھ ناراض تھے اور ان کے حواریوں نے تحریک کے نام سے جو ہفتہ وار اخبار نکالا تھا اس میں کئی مضمون میرے خلاف چھپ چکے تھے۔ اس زمانے میں رشید صاحب کے تعلقات بھی ضیاء الدین صاحب سے کشیدہ تھے مگر میرا رامپور جانا کسی پریشانی کے باعث نہ تھا صرف ذاکر صاحب کے اصرار کی وجہ سے تھا۔ لطف یہ کہ ڈاکٹر ضیاء الدین صاحب نے مجھے چھٹی دینے میں خاصی دیر لگائی۔ باوجود مجھ سے اختلافات کے وہ چاہتے تھے کہ میں علی گڑھ میں رہوں۔

ابھی میری چھٹی کا معاملہ طے نہیں ہوا تھا کہ رشید صاحب ایک آپریشن کے سلسلے میں آگرہ میڈیکل کالج کے اسپتال میں داخل ہوگئے۔ جب ان کے گردہ کا آپریشن ہوا تھا تو کچھ اعصابی رگیں دب جانے کی وجہ سے پیٹھ میں کبھی کبھی درد ہوا کرتا تھا۔ جب انھوں نے آگرہ میں ڈاکٹر مشر کو دکھایا تو انھوں نے کہا کہ اس عرصہ میں ان اعصابی رگوں کا ایک جال سا بن گیا ہے اور ان کو نکالنے کے لیے آپریشن کرنا ضروری ہے۔ رشید صاحب تقریباً دو مہینے اسپتال میں رہے۔ جب ۱۹۴۵ء کے شروع میں

واپس آئے تو میں مارچ میں رامپور چلا گیا۔ جانے کے ایک مہینہ بعد میں نے اپریل میں یوم اقبال کا انتظام کیا۔ اس کی صدارت ذاکر صاحب نے کی اور پہلے اجلاس میں رشید صاحب نے بھی ایک مقالہ پڑھا۔ ان کے ساتھ مسعود حسین خاں بھی علی گڑھ سے آئے تھے۔ یہ لکچرر ہو گئے تھے۔ ان کے علاوہ ایم۔ اے۔ فائنل کے ایک طالب علم نور محمد بھی تھے۔ دونوں نے اقبال پر مقالات پڑھے تھے۔ یہ نور محمد صاحب جانے کیا ہوئے۔ بڑے ذہین آدمی تھے مگر اتنے بدخط تھے کہ ایک دفعہ ممتحن ان کے جوابات پڑھ ہی نہ سکے۔ دوسرے سال فرسٹ کلاس آئے۔ رامپور سے میں اگست ۱۹۴۶ء میں لکھنؤ چلا گیا۔ علی گڑھ کے پھیرے ہوتے رہتے تھے۔ اور اب میں جب بھی آتا قیام رشید صاحب کے یہاں ہوتا۔ ۱۹۴۹ء کے جون میں سلمیٰ کی شادی ہوئی۔ میں رامپور سے آیا۔ جگر صاحب گونڈے سے تشریف لائے۔ رشید صاحب نے دن کا بیشتر وقت ہم لوگوں کے ساتھ گزارا۔ میں نے ان کو محمود رامپوری کا یک شعر سنایا جسے انھوں نے اور جگر صاحب نے بہت پسند کیا ؎

میں نے پکھی تھی کہ ساقی نے کہا جوڑ کے ہاتھ

آپ لِلّٰہ چلے جائیے مے خانے سے

اس شعر کا رشید صاحب نے اپنے کئی مضامین میں حوالہ بھی دیا ہے۔ کئی دفعہ رشید صاحب میری دعوت پر لکھنؤ آئے۔ یونیورسٹی میں اردو اور فارسی کا ایک ہی شعبہ تھا۔ میری تحریک پر جب اردو کا الگ بورڈ آف اسٹڈیز بنا تو بیرونی ممبر رشید صاحب اور قاضی عبدالغفار تھے۔ مسعود حسن رضوی صدر شعبہ نے ہمارے مضمون کا نام URDU WITH PERSIAN یا اردو مع فارسی رکھا تھا اور بی۔ اے۔ میں فارسی کا ایک پرچہ لازمی تھا جس میں اگر کوئی طالب علم فیل ہو جاتا تو پورے مضمون میں فیل سمجھا جاتا۔ میں صورت حال سے مطمئن نہ تھا۔ چاہتا تھا کہ مضمون کا نام صرف اردو ہو۔ نصاب میں فارسی کا بھی ایک پرچہ ہے مگر اس میں فیل ہونے کی وجہ سے پورے مضمون میں کسی کو فیل نہ سمجھا جائے۔ نئے بورڈ آف اسٹڈیز کی جب پہلی میٹنگ ہوئی تو رشید صاحب آئے اور ان کی موجودگی کی وجہ سے مسئلہ بہت جلد طے ہو گیا۔ مسعود حسن رضوی صاحب نے خود ہی اس کی تحریک کر دی۔

ذاکر صاحب نے انجمن ترقی اردو ہند کے صدر کی حیثیت سے مجھے انجمن کے سہ ماہی رسالہ "اردو ادب" کا ایڈیٹر مقرر کیا تھا۔ ۱۹۵۰ء سے یہ رسالہ نکلنا شروع ہوا۔ دو ایک نمبروں کے بعد میں نے رشید صاحب سے بھی مضمون کی فرمائش کی۔ وہ ٹال گئے۔ اتفاق سے جگر صاحب پر ان کا ایک مضمون جو انھوں نے جگر صاحب کے مجموعہ آتش گل کے لئے مقدمہ کے طور پر لکھا تھا، اپنے

کاغذات میں مجھے مل گیا۔ میں نے اخلاقاً رشید صاحب کو یہ اطلاع دے دی کہ میں آپ کا یہ مضمون "اردو ادب" میں شائع کر رہا ہوں۔ رشید صاحب نے لکھا کہ مضمون لکھے ہوئے کچھ زمانہ ہو گیا اس لئے اس پر نظر ثانی کرنا ضروری ہے۔ مضمون فوراً میرے پاس بھیج دیجئے۔ میں نے بھیج دیا۔ انھوں نے چند روز کے بعد لکھا اب مضمون کچھ سے کچھ ہو گیا جلد مکمل کر کے بھیج دوں گا۔ میں نے پھر تقاضا کیا تو انھوں نے لکھا کہ وہ ایک اور رسالہ کو دے دیا گیا۔ میں نے اس پر بہت آزردگی ظاہر کی۔ اتفاق سے اس زمانے میں محرم تھا۔ کچھ دن بعد جواب آیا محرم ختم ہو گیا۔ ماتم موقوف کیجئے۔ جب میں لکھنؤ میں تھا تو ان سے برابر خط و کتابت رہتی تھی۔ علی گڑھ میں کوئی واقعہ ہوتا تو وہ مجھے اطلاع دیتے، لکھنؤ میں کوئی خاص بات ہوتی تو میں انھیں لکھتا۔ ایک دفعہ ہم لوگ ذاکر صاحب کی قیادت میں انجمن کا ایک وفد لے کر سمپورنانند کے پاس گئے جو اس وقت یو۔پی۔ کے وزیر تعلیم تھے۔ سمپورنانند ہم لوگوں کے ساتھ خاصی رکھائی سے پیش آئے اور ذاکر صاحب کی موجودگی کا بھی کچھ خیال نہ کیا۔ میں نے گھر آکر رشید صاحب کو ایک لمبا خط لکھا جس میں اس ملاقات کی تفصیل بیان کی اور سمپورنانند کے طرز عمل کی شکایت کی۔ رشید صاحب نے جو جواب دیا وہ بڑے مزے کا تھا۔ لکھا تھا کہ سرور صاحب میں سمپورنانند کے طرز عمل کو کیا دیکھوں، مجھے تو گاندھی جی کا طرز عمل یاد ہے۔

جب ضیاء الدین صاحب کی سوانح عمری "ضیائے حیات" کے نام سے امین زبیری صاحب نے شائع کی تو اس پر میں نے اردو ادب میں تفصیل سے ریویو کیا۔ رشید صاحب نے ریویو کی ویسے تو تعریف کی مگر یہ بھی لکھا کہ اب جب کہ ان کا انتقال ہو چکا ہے ان پر اتنی سخت تنقید مناسب نہ تھی۔ اس کے برعکس ذاکر صاحب اور سعیدین صاحب نے میرے ریویو کی بہت تعریف کی۔ اس سے بہت دن پہلے جب میں علی گڑھ میں تھا تو عصمت کا ایک خاکہ "دوزخی" کے نام سے ان کے بھائی عظیم بیگ چغتائی پر شائع ہوا تھا۔ میں نے رشید صاحب کو یہ پڑھنے کو دیا تو ان کا تاثر میرے تاثر سے بالکل مختلف تھا۔ کہنے لگے یہ کیسی بہن ہے جو بھائی کے متعلق اس قسم کے الفاظ لکھتی ہے۔ میں نے کہا یہ فن کار ہے جو ان رشتوں سے بلند ہوتا ہے۔ مجھے اس بات سے اتفاق نہیں کہ مرحومین کی بقول منٹو ممی بنا دی جائے اور ان کی کمزوریوں پر پردہ ڈالا جائے مگر رشید صاحب اس معاملہ میں ہمارے قدیم مشرقی آداب کے پابند تھے۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بعد میں ڈاکٹر ضیاء الدین صاحب کے متعلق ان کی رائے پھر بدل گئی تھی۔ غالباً ۱۹۷۱ء کے شروع میں "فکر و نظر" علی گڑھ میں ڈاکٹر ضیاء الدین پر انھوں نے ایک مضمون لکھا تھا اور اس میں علی گڑھ سے جو ڈاکٹر صاحب کو محبت تھی اس پر زور دیا

تھا۔ علی گڑھ کا جوان کے ہاتھوں حشر ہوا اس پر توجہ نہ تھی۔ مجھے اس مضمون پر تعجب ہوا تھا۔ سیدین صاحب کو بھی کیوں کہ اس میں ڈاکٹر ضیاء الدین کے رول کو بہت بڑھا چڑھا کر بیان کیا گیا تھا۔

۱۹۵۵ء کے شروع میں ایک بے انصافی کی وجہ سے میں نے لکھنؤ یونیورسٹی سے استعفیٰ دے دیا تھا۔ کچھ دن بعد ذاکر صاحب سے ملنے علی گڑھ آیا تو رشید صاحب سے بھی ملاقات ہو گئی۔ ذاکر صاحب نے میرے اقدام کی تعریف کی اور کہا کہ وہ میرے لیے کوئی مناسب انتظام جلد کریں گے۔ کچھ عرصے کے بعد انھوں نے مجھے اطلاع دی کہ دیوانِ غالب کا انگریزی میں ترجمہ کرنے کے لیے ان کے ایک دوست عطاء اللہ درانی نے سید حسین ریسرچ پروفیسرشپ کے نام سے یک عطیہ دیا ہے اور میں چاہتا ہوں کہ آپ اس جگہ پر آ جائیں۔ کچھ دن بعد جب وہ لکھنؤ آئے تو انھوں نے مجھ سے اصرار کیا کہ میں جلد علی گڑھ آ جاؤں۔ میں نے ان سے کہا کہ یہ تقرر تو عارضی ہے۔ زیادہ سے زیادہ دو تین سال ہو گا۔ اس کے بعد کیا ہو گا۔ مجھے تو لکھنؤ یونیورسٹی سے صرف سال بھر کی ہی چھٹی مل سکتی ہے۔ ذاکر صاحب نے کہا کہ رشید صاحب ۱۹۵۸ء میں سبکدوش ہو رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کے بعد آپ ہی اس جگہ پر پروفیسر اور صدر شعبہ ہوں گے۔ آپ سے بہتر ہمیں کون مل سکتا ہے۔ میں نے اس پر کہا کہ رشید صاحب آپ کے پرانے دوست ہیں اور مجھ سے بھی ان کے بہت پرانے تعلقات ہیں۔ میں نہیں چاہوں گا کہ ان کو اگر توسیع مل سکتی ہے تو میری وجہ سے نہ ملے۔ ان سے بائیس تیئیس برس کے تعلقات ہیں۔ ذاکر صاحب نے اس پر یہ جواب دیا کہ توسیع کا تو کوئی سوال نہیں ہے اس لیے کہ اب یونیورسٹی کی پالیسی توسیع دینے کی نہیں ہے اس سے آپ یہ خیال نہ کیجیے کہ آپ کی وجہ سے رشید صاحب کو توسیع نہ ملے گی۔ رشید صاحب پر ابھی حال میں ہلکا سا دل کا دورہ پڑ چکا ہے ویسے اب کوئی خطرہ نہیں ہے لیکن کئی مہینے انھیں چھٹی لے کر آرام کرنا پڑے گا اور چھٹی سے واپس آنے کے بعد بھی انھیں خاص احتیاط کرنی ہو گی۔ ان کو کوئی اور ہلکا پھلکا کام دیا جا سکتا ہے لیکن توسیع کا سوال نہیں ہے۔ مجھے یہ سن کر اطمینان ہو گیا اور یکم دسمبر ۱۹۵۵ء کو میں بالآخر علی گڑھ آ گیا۔

رشید صاحب ۳۰ اپریل ۱۹۵۸ء کو شعبے کی ملازمت سے سبکدوش ہوئے۔ ان کی سبکدوشی کے بعد میں نے کئی دفعہ ان سے درخواست کی کہ شعبۂ اردو آپ کو ڈاکٹر ایمریٹس دینا چاہتا ہے مگر وہ کسی طرح اس پر آمادہ نہ ہوئے۔ جب ڈاکٹر عابد حسین صاحب جنرل ایجوکیشن READING MATERIAL کے PROJECT کے ڈائرکٹر کے عہدے سے سبکدوش ہوئے تو انھوں نے مجھ سے کہا کہ میں چاہتا

ہوں کہ رشید صاحب کو اس کا اعزازی ڈائرکٹر بنا دیا جائے اور ان کو پانچ سو روپیہ ماہوار الاؤنس دیا جائے۔ اگر آپ بھی اس بات کے حق میں ہوں تو وائس چانسلر زیدی صاحب سے بات کروں۔ میں نے اس کی پرجوش تائید کی چنانچہ دو یا تین سال تک رشید صاحب یہ کام انجام دیتے رہے۔ بعد میں یونیورسٹی کی سفارش پر ان کو یو۔جی۔سی۔ کا ریٹائرڈ ٹیچرس کا وظیفہ بھی تین چار سال تک ملا۔

۱۹۷۱ء میں رشید صاحب کو ساہتیہ اکادمی اوارڈ ملا۔ اوارڈ کے لئے ان کا نام تجویز کرنے والوں میں میں بھی تھا اور جب ایگزکٹو بورڈ میں اس کا فیصلہ ہو گیا تو میں نے رشید صاحب کو خود جاکر اطلاع دی۔ انھوں نے اس خبر پر مسرت ظاہر کی مگر یہ کہا کہ سردر صاحب میں انعام لینے دلی نہ جاؤں گا۔ اگر کسی صورت سے علی گڑھ ہی میں مجھے انعام دے دیا جائے تو بہتر ہو۔ رشید صاحب کی اس خواہش کے احترام میں میں نے انتظام کیا کہ ڈاکٹر علیم کے مکان پر جو اس وقت وائس چانسلر تھے ایک چھوٹی سی نشست ہوئی جس میں میں نے CITATION پڑھا اور علیم صاحب نے انعامی کاسکٹ رشید صاحب کو پیش کیا۔ پانچ ہزار کا چیک پہلے ہی بھجوایا جا چکا تھا۔ اس موقعے پر یاد آتا ہے کہ مالک رام بھی موجود تھے۔ انھوں نے رشید صاحب سے سوال کیا کہ آپ کی تاریخ پیدائش کیا ہے ۱۸۹۲ یا ۱۸۹۴۔ رشید صاحب نے کہا ۱۸۹۲ء۔ مجھے یہ سن کر حیرت ہوئی اس لئے کہ میں اس وقت تک ۱۸۹۴ء ہی سمجھتا تھا۔

آخری برسوں میں رشید صاحب لوگوں سے بہت کم ملتے تھے اور ان کا آنا جانا تو مشکل ہی سے کہیں ہوتا تھا۔ جامعہ اردو کے انتخابات درپیش تھے۔ رشید صاحب چاہتے تھے کہ طاہر رضوی کی جگہ مسعود صاحب شیخ الجامعہ اور نذیر صاحب نائب شیخ الجامعہ ہو جائیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے مجھے کئی خط لکھے اور ان کے گھر پر ہم لوگوں کی کئی نشستیں ہوئیں اور بالآخر سارے معاملات ان کی مرضی کے مطابق طے ہوئے۔

رشید صاحب میرے بچوں صدیق اور جاوید سے بہت محبت کرتے تھے۔ صدیق جب کبھی علی گڑھ آتا تو ان سے بھی ملتا تھا لیکن اسے شکایت تھی کہ رشید صاحب اس کے دورِ طفلی کے واقعات زیادہ سناتے تھے۔ اس کے حال میں دلچسپی کم لیتے تھے۔ ۱۹۶۸ء میں میرا چھوٹا لڑکا جاوید چھ سات سال کے بعد جرمنی سے کچھ دن کے لئے آیا۔ میں نے اس سے ملنے کے لئے بہت سے احباب کو چائے پر دعوت دی۔ رشید صاحب کو بھی بلایا تھا۔ وہ تقریب میں شریک نہ ہوئے لیکن تقریب سے پہلے جاوید سے ملنے آئے اور بہت دیر تک اس سے باتیں کرتے رہے اور رہ رہ کر بچپن کی باتوں کو یاد کرتے رہے۔ رشید صاحب کے لئے ماضی حال سے زیادہ روشن اور دلکش تھا۔

رشید صاحب نے ۱۹۳۲ء سے لے کر انتقال سے چند سال پہلے تک مجھے بہت سے خطوط لکھے۔ بعض چند سطروں کے ہیں اور بعض کئی صفحے کے۔ ان میں دنیا بھر کی باتیں آگئی ہیں۔ ان کی تاکید یہ ہے کہ میرے خط ہرگز شائع نہ کیے جائیں۔ اسی لیے ان کی زندگی میں میں نے ان کی اشاعت کا خیال نہ کیا لیکن اب ارادہ ہے کہ مناسب حواشی کے ساتھ ان کو شائع کر دیا جائے۔

میں نے اس پر اکثر غور کیا ہے کہ رشید صاحب اپنے خطوط کی اشاعت سے اس قدر ناخوش کیوں تھے۔ یہی سمجھ میں آتا ہے کہ خطوط میں وہ آزادی سے شخصیات اور مسائل پر اظہار خیال کرتے تھے۔ زندگی میں مصلحت پرست اور عافیت پسند تھے۔ معاصرین کا معاملہ ویسے ہی نازک ہوتا ہے۔ یہ بہت مشکل ہے کہ آدمی اپنے تمام معاصرین کو اچھے الفاظ سے ہی یاد کرے۔ مجھے رشید صاحب نے جو خط لکھے ان میں سیاسی اور ادبی شخصیتوں پر آزادی سے اظہار خیال کیا۔ اگر یہ خط اس وقت شائع ہوتے تو امکان تھا کہ بعض اشخاص سے ان کی کھٹک جاتی۔ یہ بات رشید صاحب کو منظور نہ تھی۔ ایک اور وجہ بھی ہو سکتی ہے کہ انھوں نے بقول ان کے خطوں سے بہت سے کام لیے ہیں۔ قدرتی طور پر ان خطوں میں مکتوب الیہ کی دل کھول کر تعریف بھی کی ہے جو شاید عام حالت میں اتنی "پرسوز" نہ ہوتی۔ اگر کوئی ان سے متاثر ہوتا تو رشید صاحب اسے اکثر لکھتے اور ادھر ادھر کی باتوں کے ساتھ اپنے معاملات میں بھی مدد چاہتے۔ یہ قدرتی بات ہے مگر ان سب خطوں کی اشاعت ان کے نزدیک مناسب نہ تھی۔ اس کے ساتھ ایک اور بات کہنا ضروری ہے۔ رشید صاحب خطوں پر خاص توجہ کرتے تھے۔ بڑے مزے کے خط لکھتے تھے۔ خطوں میں وہ ہر طرح کی باتیں بھی کرتے۔ اپنا اور مکتوب الیہ کا دل بھی بہلاتے، خلوت میں انجمن بھی برپا کرتے۔ ان کی انشا پردازی اور ان خطوط میں ایک رشتہ ہے بات سے بات پیدا کرنے اور لطف و انبساط کا۔

ایک اور دلچسپ بات کہے بغیر نہیں رہا جاتا۔ رشید صاحب کی سب سے گہری دوستی ذاکر صاحب سے تھی۔ انھوں نے ذاکر صاحب پر سب سے پہلے ایک چھوٹی سی کتاب لکھی جو کتابی دنیا دہلی کی طرف سے شائع ہوئی۔ بعد میں کئی اور مضمون لکھے۔ ذاکر صاحب بھی رشید صاحب سے بڑی محبت کرتے تھے مگر ذاکر صاحب کے افکار کردار اور میلانات سے رشید صاحب نے کوئی اثر قبول نہیں کیا۔ وہ اپنے راستے پر گامزن رہے۔

رشید صاحب کا علی گڑھ کی سیاست میں خاصا دخل رہا ہے۔ پہلے وہ ڈاکٹر ضیاء الدین کے ساتھیوں میں تھے۔ آزادی کے بعد جب نواب اسماعیل خاں صاحب وائس چانسلر ہوئے تو

ان کا زور بڑھا۔ ذاکر صاحب کی وائس چانسلری کے زمانے میں ان کا یونیورسٹی کی سیاست میں ذاکر صاحب سے قرب کی وجہ سے خاصا دخل تھا۔ جب افضل العلماء مولوی عبدالحق کو ذاکر صاحب نے پرو وائس چانسلر کی حیثیت سے بلایا تو رشید صاحب عبدالحق صاحب سے بھی قریب ہوگئے۔ خیال یہ تھا کہ ذاکر صاحب کے بعد عبدالحق صاحب ہی وائس چانسلر ہوں گے مگر ذاکر صاحب نے اپنا خیال بدل دیا اور شمالی ہند کی ضروریات کے پیش نظر کرنل بشیر حسین زیدی صاحب کو اپنا جانشین بنانا طے کیا۔ یہ بات رشید صاحب کو پسند نہ آئی۔ مجھے یاد ہے کہ ذاکر صاحب نے اکزیکٹو کونسل سے اپنے جانشین کے لئے جو تین نام بھجوائے تھے اس میں پہلا زیدی صاحب کا اور دوسرا مولوی عبدالحق کا نام تھا۔ اس زمانے میں مولانا آزاد وزیر تعلیم تھے۔ وہ اس وقت ذاکر صاحب سے کسی وجہ سے زیادہ خوش نہ تھے۔ چنانچہ فیصلے سے پہلے انھوں نے مولوی عبدالحق کو دہلی بلایا۔ مولوی عبدالحق پہلے علی گڑھ آئے اور رشید صاحب سے ملے پھر دہلی جا کر ذاکر صاحب سے ملے۔ ذاکر صاحب نے انھیں اپنی ترجیحات بتا دیں۔ اس پر عبدالحق صاحب نے مولانا آزاد سے معذرت کر لی۔ یوں زیدی صاحب وائس چانسلر ہوئے۔ ذاکر صاحب نے اس معاملے میں رشید صاحب کی رائے کو اہمیت نہ دی۔ دوستی بہرحال قائم رہی۔

رشید صاحب کا محبوب ان کا طالب علمی کے زمانے کا علی گڑھ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ لیلیٰ کو مجنوں کی آنکھوں سے دیکھنا چاہئے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ رشید صاحب کا علی گڑھ اپنی شاندار روایات، اپنی اقامتی زندگی، اپنی مخصوص شخصیتوں اور اپنے مجلسی آداب کی وجہ سے ایک امتیازی حیثیت رکھتا تھا مگر اس کا علمی معیار اتنا بلند نہ تھا جتنا کھیلوں کا معیار۔ اس میں مقبولیت، شرافت، شائستگی پر زیادہ زور تھا۔ گہرائی بھی نظر اور ادبی ذوق پر کم۔ انگریزی کے مقرر کی اردو کے مقرر سے زیادہ اہمیت تھی۔ لباس اور بات چیت میں شرفا کے طور طریقے دیکھے جاتے تھے۔ سیاست اور ادب کے دیوانے خال خال ہوتے تھے مگر اس میں ایک فضا، ایک ہالہ، ایک رنگ (AURA) تھا اور یہ بھی معمولی بات نہیں بقول اکبر ؎

ہر چند بگولہ مضطر ہے اک جوش تو اس کے اندر ہے
اک رقص تو ہے، اک وجد تو ہے بے چین سہی برباد سہی

رشید صاحب قدامت پرست تھے۔ انھیں پرانی چیزیں نئی چیزوں سے زیادہ عزیز تھیں مگر وہ کٹر نہ تھے۔ ایک زمانے میں جمعہ کی نماز ناغہ نہ ہوتی تھی اور روزے بھی پابندی سے رکھتے تھے۔ پھر یہ سلسلہ چھوٹ گیا۔ وہ مذہبی آدمی تھے۔ اسلام اور مسلمانوں کے لئے ان کے دل میں درد تھا۔ اس دور کی کئی ممتاز شخصیتوں مثلاً ڈاکٹر فریدی اور مولانا ابوالحسن علی صاحب سے رشید صاحب کے ذاتی مراسم تھے

اور دونوں رشید صاحب کا بڑا احترام کرتے تھے۔

رشید صاحب سے کئی دفعہ میں نے درخواست کی کہ وہ شعبۂ اردو میں تشریف لائیں۔ نہ جانے کیوں انھوں نے گریز کیا۔ آخری دفعہ جب انھیں ساہتیہ اکادمی کا انعام ملا تھا تو وہ آمادہ بھی ہو گئے تھے۔ یہ بھی طے ہو گیا تھا کہ ان کی تقریر مسعود حسین خاں یا مسعود علی ذوقی پڑھیں گے۔ تقریر بھی انھوں نے لکھ لی تھی۔ آخر میں آنکھوں میں تکلیف کی وجہ سے انھوں نے آنے سے معذوری ظاہر کی۔ یہ واقعہ ہے کہ ان کا موتیا بند آخر میں بہت بڑھ گیا تھا۔ ان کے اس سلسلے کے خط ابھی تک میرے پاس محفوظ ہیں۔

یوں تو ایک عرصہ دراز سے رشید صاحب گوشہ نشین تھے مگر آخری چند برسوں میں تو وہ بہت کم کسی سے ملتے تھے۔ ہاتھ میں رعشہ تھا مگر لکھتے آخر وقت تک رہے۔ جب علی گڑھ کے حال پر کڑھتے تو اس کے ماضی کی رنگین یادوں سے دل بہلاتے۔ آخر میں فن کار نے عشق سر کیا تھا گر علی گڑھ کی طرح گلابوں سے عشق آخر تک برقرار رہا۔

رشید صاحب اب ہم میں نہیں ہیں۔ انھوں نے چوراسی سال کی عمر پائی۔ علی گڑھ کو فدائی تو بہت ملے مگر ایسا عاشق نہ ملا ہوگا اور عاشق سے آپ اتفاق کریں یا نہ کریں اس کا احترام تو بہ حال ضروری ہے۔

رشید صاحب — فن اور شخصیت

رشید احمد صدیقی بیسویں صدی کے اردو ادب کی ایک جاندار، طرح دار اور پہلودار شخصیت ہیں۔ وہ ہمارے چوٹی کے مزاح نگاروں اور طنز نگاروں میں ہیں۔ وہ ایک ممتاز مرقع نگار ہیں۔ ان کا اسلوب اپنے بلیغ فقروں، اپنی دلکش ترکیبوں اور اپنے قول محال کی وجہ سے برناڈ شا، آسکر وائلڈ اور چسٹرٹن کی یاد دلاتا ہے۔ وہ علی گڑھ کے عاشق بھی ہیں اور اس کے شاہنامے کے فردوسی بھی۔ انھوں نے اپنے قلم کی معجز بیانی کی وجہ سے بیل سیستاں کو رستم دستاں بنا دیا۔ وہ معقولیت، تہذیب، شرافت کی قدروں کے علمبردار بھی ہیں اور ان کے مفسر بھی۔ انھیں کا ایک فقرہ مستعار لیا جائے تو وہ اپنے خامے فسانۂ عجائب ہیں۔

رشید صاحب ۱۸۹۲ء میں پیدا ہوئے۔ وہ مڑیاہوں ضلع جونپور کے رہنے والے تھے۔ مشرقی یو۔پی کے دیہات، قصبات اور شہروں سے انھوں نے فطرت کے جلال و جمال، زندگی کے نشیب و فراز، لوگوں کے ان گنت سانچوں اور کرداروں کے رنگا رنگ جلووں کا عرفان سیکھا۔ انھوں نے اپنے بچپن، تعلیم، اپنے دیار کی برسات، شہر کی ادبی فضا کی بڑی روشن تصویریں اپنے مضامین میں پیش کی ہیں۔ کھیلوں کا شوق تھا اور صحت خراب رہتی تھی۔ ہائی سکول پاس کرکے کلرکی کرلی جس کی وجہ سے انھیں عدالتوں، بگڑے دل حاکموں، وکیلوں، پٹواریوں کی تہ در تہ زندگی کا علم ہوا۔ ۱۹۱۵ء میں علی گڑھ آئے۔ یہ زمانہ ایم۔ اے۔ او کالج کے عروج کا تھا۔ ساتھیوں میں ڈاکٹر ذاکر حسین، مولانا اقبال احمد سہیل، آغا حیدر حسن جیسے یگانۂ روزگار رہے۔ طالب علمی میں ہی انھوں نے مضامین لکھنے شروع کر دیئے تھے۔ گل منزل اور ارہر کا کھیت اسی دور کی یادگار ہیں۔ وہ طلباء کی یونین کے سکریٹری بھی رہے اور علی گڑھ میگزین کے ایڈیٹر بھی اور میگزین کو انھوں نے اس دور کے ادبی مزاج اور معیار کا بڑا اچھا آئینہ بنا دیا۔ ایم۔ اے۔ فارسی میں کیا اور لکچرر اردو میں مقرر ہوئے۔ اردو زبان پر ایک سرسری نظر

کے نام سے انھوں نے ۱۹۲۶ء میں ایک مقالہ لکھا کیوں کہ مقابلے کی شرط ان کے مستقل ہونے کے لئے لگائی گئی تھی۔ ۱۹۲۷ء میں سہ ماہی رسالہ سہیل نکالا جو دو سال تک پابندی سے شائع ہوا۔ پھر ہندوستانی اکیڈمی یو۔ پی۔ کی فرمائش پر طنزیات و مضحکات۔ دونوں کتابیں موضوع پر سیر حاصل بحث سے زیادہ ان کی فکر کی تابانی، نکتہ سنجی اور بلیغ اشاروں کی وجہ سے اہم ہیں۔ ان کے گردے میں خرابی بچپن سے تھی جس کا ڈاکٹر بھاٹیا سے لکھنؤ میں آپریشن کرایا۔ اس واقعے کی یادگار ان کا مضمون شیطان کی آنت ہے۔ جب ۱۹۲۵ء میں اردو کا شعبہ قائم ہوا تو وہ اقبال کی تجویز پر ریڈر اور صدر شعبہ مقرر ہوئے۔ ۱۹۵۴ء میں پروفیسر ہوئے اور اپریل ۱۹۵۸ء میں ملازمت سے سبکدوش ہو گئے۔ کچھ عرصے بعد جنرل ایجوکیشن کے لئے ریڈنگ میٹیریل تیار کرنے کے کام کی نگرانی کی۔ پھر یو۔ جی۔ سی۔ کی سبکدوش اساتذہ کی اسکیم کے تحت تین سال رہے۔ ۱۹۵۵ء میں انھیں دل کی کچھ تکلیف ہو گئی تھی اس لئے اس کے بعد خاصے پرہیز اور احتیاط کا سلسلہ رہا۔ جنوری ۱۹۷۷ء میں ۸۵ سال کی عمر میں انتقال ہوا۔

رشید صاحب کو باغبانی کا بڑا شوق تھا۔ ان کے یہاں کے گلابوں کی خاصی دھوم تھی۔ ساری زندگی ایک سادی وضع سے گزاری۔ شوق چھوٹی موٹی خریداری اور برج کا تھا اور پابندی سے برج کھیلتے تھے۔ ایک زمانے میں ٹینس کے بھی اچھے کھلاڑی تھے۔ بقول شوکت تھانوی شکل سے مزاح نگار نہیں مرثیہ گو معلوم ہوتے تھے۔ دوست احباب کی اکثر دعوتیں کرتے۔ کھانے سے زیادہ انھیں کھلانے کا شوق تھا۔ وہ خود اپنے الفاظ میں 'اصولوں کے چکر میں کبھی نہیں پڑے۔ مخالف آسمان سے بھی اترا ہو تو ووٹ اپنے دوست کو ہی دیتے۔ ان کا مطالعہ وسیع تو نہ تھا مگر گہرا تھا۔ ان کے لکچروں میں بھی مواد پر اتنی توجہ نہ ہوتی تھی جتنی نکتہ سنجی اور نکتہ آفرینی پر۔ وہ دوستی کے آداب کے قائل تھے اور اپنے طالب علموں کی بڑی مدد کرتے تھے۔ وضعداری، انسانی ہمدردی، مروت ان کے مزاج کی خصوصیات تھیں۔ فانی کی غزلوں کی ادبی دنیا میں پذیرائی، میگزین میں ان کے تعارف اور باقیات فانی کے مقدمے سے ہوئی۔ اصغر گونڈوی کے وزن میں بھی ان کا نمایاں رول ہے۔ ان کے مزاحیہ مضامین "مضامین رشید" اور "خنداں" میں۔ "گنج ہائے گراں مایہ" اور "ہم نفسان رفتہ" جو کچھ بزرگوں اور ساتھیوں کی وفات پر لکھے گئے مرقع نگاری میں ایک اضافہ ہیں۔ "شیخ نیازی" بچوں کے لئے لکھی گئی تھی اور پہلے پیام تعلیم میں شایع ہوئی تھی مگر ان کے لڑکے نیازی کے بچپن کی ایسی جیتی جاگتی تصویر ہے کہ اسے اپنے دائرے میں ایک کارنامہ کہہ سکتے ہیں۔ ۱۹۳۶ء میں رسالہ سہیل

ان کی اور میری ادارت میں شائع ہوا تھا۔ اس میں ایک مضمون "کوہڑ" ان کے بہترین مضامین میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے اہم مضامین میں پاسبان، اپنی یاد میں، کچھ کا کچھ، گنگا گھر، مولانا سہیل، مرشد کا ذکر ضروری ہوگا۔ ان کے مرقعوں میں سب سے جاندار مولانا سلیمان اشرف، مولانا ابوبکر، ایوب مرحوم، کندن، لیطرس، سجاد حیدر کے مرقعے ہیں۔ ۱۹۵۶ء میں انھوں نے "آشفتہ بیانی میری" کے نام سے اپنے حالات لکھے۔ میرے نزدیک یہ ان کی بڑی اہم تصنیف ہے۔ اس میں انھوں نے اپنے بچپن، علی گڑھ کی قیامتی زندگی، اپنے ساتھیوں اور اپنے آدرشوں کی ایسی جاندار تصویر پیش کی ہے کہ کتاب رنگوں اور خطوط کا ایک نگار خانہ بن گئی ہے۔ ان کی دو اور چھوٹی چھوٹی کتابوں کا ذکر ضروری ہے۔ یک جدید غزل اور دوسری غالب کی شخصیت اور شاعری۔ دوسری کتاب پر انھیں ساہتیہ اکادمی کا انعام بھی ملا تھا۔ آخری دور میں عزیزان ندوہ اور عزیزان علی گڑھ کے نام سے ان کے مضامین کا ایک سلسلہ بھی منظر عام پر آیا۔ لیکن یہاں فن کار نامیہ مشفق ہوگیا ہے۔ ان کے پختہ اسلوب کے باوجود ان کی وہ اہمیت نہیں جو ان کی دوسری تصانیف کی ہے۔

رشید صاحب نہ صرف ہمارے چوٹی کے مزاح نگار در نثر پردازوں میں مکتوب نگاری میں بھی وہ بڑا درجہ رکھتے ہیں۔ انھوں نے ہزاروں خط لکھے اور ان خطوں سے بقول ان کے بڑے بڑے کام بھی نکالے۔ مگر خطوں میں جس طرح مکتوب الیہ کی دلداری کے علاوہ انھوں نے زندگی، ادب، فرد اور سماج، قوم کے ٹھیکیداروں اور ملت کے سوز خوانوں پر تبصرہ کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ وہ اپنے خطوں کی شاعت کے سخت خلاف تھے۔ اپنے دوست صفوت صاحب کی وفات پر جاکر ان کے گھر سے اپنے سارے خط نکال کر ضائع کر دیئے۔ لوگوں نے ان کی زندگی میں ان کے خط شائع کرنا چاہے تو سختی سے منع کیا۔ اس کے باوجود اب تک ان خطوں کے چار مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ مکاتیب رشید صدیقی مرتبہ خلیق احمد نظامی، مکاتیب رشید مرتبہ سلیمان اطہر جاوید، رقعات رشید صدیقی مرتبہ مسعود حسین خاں اور خطوط رشید احمد صدیقی مرتبہ لطیف الزماں۔ خود میرے نام ان کے دو سو پانچ خطوط محفوظ ہیں جنھیں اب تک ان کی خواہش کے احترام میں شائع نہیں کیا مگر اب یہ جلد منظر عام پر آجائیں گے۔

رشید صاحب کے مرقعوں میں ذکر صاحب کا ذکر بھی ضروری ہے۔ پہلے یہ ان کی زندگی میں شائع ہوا تھا۔ ۱۹۶۹ء میں ان کے انتقال کے بعد ایک اور مضمون کے اضافے سے شائع ہوا۔ ذکر صاحب کی شخصیت کی یہ ایسی دل آویز تصویر ہے جس سے نقش و نقاش دونوں لازوال ہو جاتے ہیں۔

مزاح نگاری میں رشید صاحب قولِ محال (PARADOX) سے اکثر کام لیتے ہیں۔ تدی اور عورت کا ایک ہی بیوہار ہے۔ دونوں طاقت اور رفاقت پسند کرتے ہیں۔ کمبل کو حاجی صاحب نے کرائے اٹھا کر کاتبین پر ڈال دیا۔ ارہر کا کھیت ہندوستان کی پارلیمنٹ ہے۔ وہ اشعار سے برمحل حوالوں اور کہیں کہیں ان میں تصرف سے بڑا کام لیتے ہیں۔ ان کے یہاں خیال انگیز تشبیہات کا چمن بھی ہے اور تمثیل کی مدد سے زندگی کے گزرتے ہوئے لمحات کی رنگینی بھی۔ ان کا اسلوب شبلی کے اسلوب کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ وہ مشرقی اقدار کے کچھ ایسے عاشق تھے کہ عصمت کا خاکہ دوزخی جو عصمت نے اپنے بھائی عظیم بیگ چغتائی کے مرنے کے بعد لکھا تھا انھیں پسند نہ آیا تھا۔ ضیائے حیات پر تبصرے میں میں نے ڈاکٹر ضیاء الدین کے کارنامے پر تنقیدی نظر ڈالی تو ان کو یہ بات سوجھی نہ لگی کہ مرنے کے بعد کمزوریوں کا تذکرہ چنداں ضروری نہیں۔ وہ ادب میں جدید سے زیادہ قدیم کے قائل تھے۔ ان کی خواص پرستی ان کے اس جملے سے ظاہر ہوتی ہے کہ "عوام کا خیال ضروری ہے لیکن کیا ضروری ہے کہ جو ہماری اصطلاحوں سے ناواقف ہو وہ ہمارے جواہر پاروں سے کھیلنے دیا جائے"۔ یہ ابتہاج و اہتزاز کے استعمال کے جواز میں کہا گیا تھا۔

مولوی عبدالحق نے لکھا تھا کہ یہ مردوں پر شیر ہیں، زندوں سے ڈرتے ہیں۔ شاید خطوط کی شاعت میں انھیں فسادِ خلق کا اندیشہ رہا ہو کیوں کہ ان میں انھوں نے حکومت، مذہب، سیاست، عورت، کسی کی حاغوتیت اور کسی کی یا جوجیت سبھی پر بڑے مزے کے تبصرے کئے ہیں۔ انھوں نے ایک دفعہ ایک مضمون مجھ سے لے کر کہیں اور شائع کر دیا۔ میں اسے اردو ادب میں دینا چاہتا تھا۔ میں نے احتجاج کیا تو کوئی نوٹس نہ لیا پھر فریاد کی تو محرم اس زمانے میں گزر چکا تھا لکھ کہ محرم ختم ہو گیا ماتم موقوف کیجئے۔ ایک دفعہ ذاکر صاحب کی سرکردگی میں سمپورنانند وزیر تعلیم یو۔ پی۔ سے طرف سمپورنانند وفد کے ارکین سے خاصی سرد مہری سے پیش آئے۔ میں نے رشید صاحب کو لکھا کہ یہ کیسے لوگ ہیں جو ذاکر صاحب کے رتبے کا بھی خیال نہیں رکھتے۔ رشید صاحب نے بڑے مزے کا جواب دیا کہ میں سمپورنانند کی تنگ نظری کو کیا دیکھوں مجھے تو گاندھی جی کی دلسوزی یاد ہے۔ محمد علی پر ان کا چھوٹا سا مضمون ان کی انشا پردازی کا کمال ظاہر کرتا ہے مگر اس میں جذباتیت زیادہ ہے۔ محمد علی کی سچی تصویر مولوی عبدالحق نے پیش کی ہے۔ ہاں ذاکر صاحب کا مرقع بڑا جاندار ہے۔ لکھتے ہیں "اگر ذاکر صاحب کا کوئی دوست فرمائش کر دیتا کہ میرے لئے ایک مرغی لیتے آیئے گا تو وہ یقیناً مرغی بغل میں دابے قصر بکنگھم سے گزرتے۔ اکابرینِ پارلیمنٹ اور دربان شوخ و شنگ سے بے جھجک ہنستے ہوئے رلیا

ہوائی جہاز کے اسٹیشن پر پہنچ جاتے۔ بڑائی ایٹم بم کی اجارہ داری میں اتنی نہیں ہے جتنی مرغی سے شرمندہ نہ ہونے میں۔ ایسے فقرے ان کے مضامین اور خطوط میں جابجا بکھرے ہوئے ہیں کلیم الدین احمد کران کی تنقید میں بھی نظر آئی عارنکر دراصل بات شاعرانہ انداز میں کہی گئی ہے۔ غزل اردو شاعری کی آبرو ہے۔ حالی ماضی کے، اکبر حال کے اور اقبال مستقبل کے شاعر ہیں۔ یہ قول فیصل نہیں ذہن کو تب و تاب دینے کے لئے اشارے ہیں۔ علی گڑھ نے ان جیسا عاشق پیدا نہیں کیا۔ ان کی ہر بات سے اتفاق مشکل ہوگا مگر ان کی مزاح نگاری اور طنز نگاری، ان کی مرقع نگاری اور مکتوب نگاری میں مسرت اور بصیرت کا جو خزانہ ہے اس سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔

"آشفتہ بیانی میری"

رشید احمد صدیقی اردو کے مانے ہوئے مزاح نگار اور انشا پرداز ہیں جس طرح تیز رنگوں
کی کثرت کی وجہ سے ہلکے رنگ عام طور پر نظر نہیں آتے، اسی طرح رشید احمد صدیقی کی مزاح نگاری
نے ان کی انشا پردازی کی عظمت کو نمایاں نہ ہونے دیا لیکن جن لوگوں نے "گنج ہائے گراں مایہ" اور
"ذکر صاحب" پڑھی ہیں وہ جانتے ہیں کہ رشید صاحب کا اسلوب بیان بڑا جاندار، شگفتہ اور برگزیدہ
ہے۔ "آشفتہ بیانی میری" کے مطالعے سے اس خیال کو اور تقویت مل سکتی ہے۔

ناسخ گردش کے باوجود ہر پھر کر دائرے ہی میں قدم رکھتے تھے۔ رشید صاحب کی
آشفتہ بیانی، علی گڑھ کی شان میں ایک آزاد نظم ہے، لیکن ایسی نظم جس میں وزن بھی ہے اور وقار بھی۔
رشید صاحب کے مضامین میں علی گڑھ کے بار بار تذکرے پر جو لوگ چراغ پا ہوتے ہیں وہ غلطی پر ہیں۔
جس طرح وہ لوگ جو اردو شاعری میں قفس و آشیاں، خار و گلستاں، ساقی و صہبا کے تذکرے پر
چراغ پا ہوتے ہیں، سطحی نظر رکھتے ہیں۔ ادب میں آفاقیت بذات خود کوئی چیز نہیں ہے جب تک اس
میں حسن و کشش نظر نہ آئے جو اسے مانوس اور مقامی بنا سکتی ہے۔ اسی طرح مقامیت کی وقعت
اہم اور قابل ذکر ہوتی ہے جب قطرے میں دریا، ذرے میں صحرا و مقام میں منزل نظر آجائے۔
ادب میں سارا ہیر پھیر، دل کا تخیل، سچے مشاہدے، گہری یادوں اور جذبہ و کھرے الفاظ کا ہوتا ہے۔
دوسرے الفاظ میں یہ عشق ہے جو شیوۂ کار آگہی سکھاتا ہے۔ عشق کی تہہ سے ہو یا عورت سے، کھیل سے
سیاست سے ہو یا گلستان وطن سے۔ جس میں عاشق کا جذبہ سچی بات ہے، معشوق کا سراپا نہ
عاشق سے آپ اتفاق کریں یا نہ کریں، اس کا احترام کرنے پر آپ مجبور ہیں۔

چنانچہ آشفتہ بیانی کو صرف اس نظر سے نہیں دیکھنا چاہیے کہ اس سے علی گڑھ کے تخیل
اور اس تخیل کی حقیقت کے متعلق ہمیں کیا مواد ملتا ہے۔ اس نے میری رائے میں کتاب کے آخر

میں مصنفین علی گڑھ اور ان کی تصانیف کی جو فہرست دی گئی ہے وہ قطعی بے جوڑ ہے۔ اوّل تو وہ مکمل نہیں ہے، دوسرے وہ یادوں کے اس نگار خانے میں بانسری کی آواز نہیں، انجن کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ آشفتہ بیانی میری ایک تخلیقی کارنامہ ہے، تحقیقی یا تنقیدی صحیفہ نہیں ہے۔ تحقیق یا تنقید کی اہمیت کو میں جانتا اور مانتا ہوں مگر تخلیق کے حسن کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ دونوں کے الگ الگ تقاضے اور آداب ہیں اور اسی لئے نشے میں نشہ ملانا میرے نزدیک خطرناک ہے۔

شروع ہی میں رشید صاحب نے اپنے آپ کو علی گڑھ کے ناٹرڈیم (NOTRE DAME) کا کبڑا کہا ہے۔ انھوں نے ازراہِ انکسار اس پر بھی زور دیا ہے کہ ان میں جو کمزوریاں ہیں وہ علی گڑھ کی دی ہوئی نہیں ہیں وہ ان کو ساتھ لائے تھے۔ اس لئے انھوں نے جونپور کی اس فضا کا ذکر کیا ہے جس میں ان کا بچپن گزرا۔ یہیں سے ان کے ذہن میں قدیم تہذیب اور وضعداری کا نقش مرتسم ہوا۔ یہیں قدیم عمارتوں کے کھنڈروں میں ان کا تخیل وقت کی اڑان کو اسیر کرنے میں کامیاب ہوا۔ یہیں دیہات کے حسن اور مناظرِ فطرت کے اسرار و رموز کا انھیں احساس ہوا۔ ایک مرقع دیکھئے:

"پورب کی برسات کا ہر چہار طرف تسلط، سرمئی ملگجے بادلوں کے غلاف، کئی کئی دن تک سورج کی روشنی کا راستہ بند رکھتے تھے۔ یہ بادل طرح طرح سے امنڈتے منڈلاتے رہتے، کہیں تہ بہ تہ اکٹھا ہو کر ہوا کے جھکڑ میں ایک دوسرے کو روندنے پھاندنے لگتے۔"

شکستہ تاریخی عمارت اور کھنڈروں سے یہ شغف معنی خیز ہے۔ یہی آگے چل کر بعض شخصیتوں سے گہری وابستگی کا باعث بنا۔ دونوں میں حقیقت سے زیادہ خوابوں کی کارفرمائی اہم ہے مگر دونوں میں حقیقت کا عنصر بھی ہے۔

رشید صاحب نے ایم۔ اے۔ او۔ کالج کے اس جلال و جبروت کا ذکر بڑے چاؤ سے کیا ہے جسے انھوں نے اپنی طالب علمی میں دیکھا۔ یہ محض ایک طالب علم کی سنہری یادوں کا کارنامہ نہیں ہے اس کے پیچھے اس تہذیب کے نقش و نگار ہیں جو مغرب کے اثر سے ابھری اور جس میں بلندی و گہرائی نہ سہی، نفاست، باقاعدگی اور دلکشی ضرور تھی۔ رشید صاحب نے جا بجا قومی و سیاسی اثرات کا ذکر کیا ہے مگر ان سے زیادہ ان اشخاص کا ذکر اہم ہے جو بعد میں ادب، تہذیب، تعلیم اور سیاست کے آسمان کے مہر و ماہ بنے۔ ذکر صاحب، سید حسین، اقبال سہیل، آغا حیدر حسین کے مرقعے بڑے روشن، تابناک اور دلآویز ہیں۔ اس کے علاوہ علی گڑھ کی اقامتی زندگی، یونین، کرکٹ، بورڈنگ

کے رہن سہن، طلبہ کے مزاج، عادات اور میلانات، سینیئر طلبا، کے رکھ رکھاؤ کی رشید صاحب نے ایسی جیتی جاگتی تصویریں پیش کی ہیں کہ جنھوں نے یہ مناظر دیکھے ہیں وہ ایک فردوس گمشدہ پا جاتے ہیں۔ اور جنھوں نے نہیں دیکھے وہ بھی رنگینی و رعنائی کی اس جنت سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ علی گڑھ کے مشاعروں کا مقابلہ آج کل کے ہنگاموں سے کیجئے تو خیال آتا ہے کہ کیسی لطیف و دلکش چیز کیا آشوب بن گئی ہے۔

رشید صاحب نے علی گڑھ کی برکات کا ذکر بڑے مزے سے کیا ہے۔ ان کے خیال کے مطابق تہذیب، شرافت، کھلنڈراپن، موقع شناسی، لکھنا پڑھنا، اردو، اسلام سب علی گڑھ کے کارنامے یا تمغے ہیں۔ یہ ایک عاشق کا تصور ہے اور یکسر غلط بھی نہیں۔ لیکن ان کا یہ نقرہ کہ علی گڑھ کا دوسرا نام اردو ہے، محل نظر ہے۔ علی گڑھ والوں نے اردو کی بڑی خدمت کی ہے مگر علی گڑھ کا اس میں زیادہ دخل نہیں ہے۔ ایم۔ اے۔ او۔ کالج میں ذریعۂ تعلیم انگریزی رہا۔ اردو کی حیثیت ہمیشہ ضمنی رہی۔ عرصے تک علی گڑھ کے طالب علم اردو فارسی سے کرشماتے رہے اور اسے لٹریچر کہہ کر اپنی نجات دور کرتے رہے۔ ذاکر صاحب کے آنے تک اردو سے کام سب نے لیا، اس کا حق کسی نے ادا نہ کیا۔ اب یہ احساس ہو چلا ہے کہ اپنی بنیادوں پر ہی قومی سیرت کی تعمیر ہو سکتی ہے۔ اس لئے شاید اب علی گڑھ میں اردو کو وہ مقام مل سکے جس کی وہ مستحق ہے۔

کتاب کے آخر میں رشید صاحب نے سرسید اور ان کے رفقا کے کارناموں پر ایک نظر ڈالی ہے۔ ان کے یہ تاثرات ان بزرگوں کے کارناموں کو سمجھنے کے لئے نہایت مفید ہیں۔ ان کے پیچھے مطالعہ بھی ہے اور بصیرت بھی، مگر یہ تاثرات ہی ہیں تحقیق یا تنقید نہیں کہے جا سکتے۔ کبھی کبھی تاثرات کا اپنا ایک مقام ہوتا ہے۔

رشید صاحب کی انشا پردازی کی خصوصیات یہاں گنوانے کی ضرورت نہیں۔ سب جانتے ہیں کہ انھیں زبان پر کتنی قدرت ہے۔ وہ فقروں اور جملوں میں کس طرح جہان معنی آباد کر دیتے ہیں۔ وہ کیسے جاندار الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ وہ اشعار میں تصرف اور واقعات کے حوالوں سے کس طرح بات میں بات پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ صوتی مناسبت سے کیا کیا کام لیتے ہیں، وہ خلوص اور انسانیت کے سہارے کس طرح الفاظ میں لیسی موتی بھیاں بھر دیتے ہیں۔ وہ بذلہ سنجی کے کیسے ماہر ہیں۔ وہ اشاروں اشاروں میں کس طرح داستان کی داستان کہہ جاتے ہیں۔ ان کی یہ کتاب شگفتہ بیانی میں زلف یار کی طرح پر خم بھی ہے اور دلآویز بھی۔ چونکہ ان کا عشق سچا ہے۔ اس لئے ان کی اس غزل کا حسن بھی سدا بہا

ہے۔

رشید صاحب کے فکر و فن کو سمجھنے کے لئے "آشفتہ بیانی میری" کا یہ اقتباس مفید ہوگا۔

"بات دراصل یہ ہے کہ میرے جگر میں سارے جہاں کا درد کبھی نہیں رہا۔ میرے
حوصلے یا ہوس کی دنیا بہت محدود رہی۔ میں تو کھیل کود کر، ہنس بول کر، آس پاس
کے اپنے پرائے دکھ سکھ میں شریک ہو کر زندگی گزارنا چاہتا تھا اور یقین سا چلا[1]
تھا کہ اس طرح کی زندگی علی گڑھ میں رہ کر یا علی گڑھ کے لئے بسر کر سکوں گا۔"

رشید صاحب کے باغ عدن کا یہ معصوم حسن کسے متاثر نہ کرے گا۔ یہ اور بات ہے کہ ہر باغ عدن میں شجر ممنوعہ کی داستان بھی دہرائی جاتی ہے اور زندگی کے سوز و ساز، درد و داغ و آرزو و جستجو کی ساری کہانیاں اس طرح شروع ہوتی ہیں۔ بقول اقبال ؎

توڑ ڈالیں فطرت انساں نے زنجیریں تمام
دوریِ جنت سے روتی چشمِ آدم کب تلک

ذاکر صاحب کی ادبی خدمات

افلاطون کے متعلق کہا گیا ہے کہ "اس کی شخصیت کے نظری اور عملی پہلو دونوں آ کر باہم ایسی کمال میں مل گئے ہیں، مصلح اور مفکر کا تضاد آرٹسٹ کی ذات میں غائب ہو گیا ہے۔" یہ بات افلاطون کی شہرۂ آفاق کتاب "ریاست" کے اردو مترجم ڈاکٹر ذاکر حسین پر صادق آتی ہے۔

افلاطون سے لے کر برٹرینڈ رسل تک مفکرین و مصنفین کے یہاں یا تو علم کی گہرائی ہے یا ایک پیمبرانہ شان یا حسن بیان کی چاشنی۔ یہ تینوں خصوصیات علیحدہ علیحدہ بھی آتی ہم ہیں کہ مشکل سے ایک ذات میں جمع ہو سکتی ہیں۔ افلاطون کو ان سب کا بھرپور حصہ ملا تھا۔ ذاکر حسین کے یہاں بھی ان تینوں کے ایک لطیف امتزاج نے جلال و جمال کی ایک دھوپ چھاؤں پیدا کر دی ہے۔

ڈاکٹر ذاکر حسین کے یہاں ایک مفکر کی تابانی فکر، ایک معلم کی شفقت و رحمت، ایک عاشق کا سوز و گداز، ایک مدبر کا وزن و وقار، ایک صوفی کی درویشانہ شان اور ایک ہمہ تماکی کی معصومیت سب کا جلوہ نظر آتا ہے۔ علوم میں ان کی نظر ہمہ گیر اور ان کی معلومات ہمہ رنگ ہیں۔ فلسفہ، اقتصادیات، ادب، سائنس، تعلیم، تصوف، مذہبیات ہر موضوع پر ان کا مطالعہ گہرا اور ان کا علم حاضر ہے۔ ان کے یہاں علم صرف معلومات کا خزانہ ہی نہیں، انسانیت کی عملی خدمت کا وسیلہ بھی ہے۔ وہ اگر صرف مصنف یا معلم ہوتے تو بھی ان کا درجہ بہت بڑا ہوتا مگر ان کی سیمابی فطرت نے کبھی تصنیف و تالیف کے گوشۂ عافیت پر قناعت نہیں کی۔ انھوں نے جوش جنوں میں بارہا گھر چھوڑ کر جنگل کی راہ لی اور اپنے خون دل سے کتنے ہی ویرانوں میں علم و عمل کے پھول کھلائے۔ انھوں نے کتابوں میں کبھی اپنے آپ کو بند نہیں کیا مگر جب کبھی کچھ لکھا تو اپنے خلوص، دل سوزی اور سماجی شعور کی وجہ سے الفاظ میں وہ بسی ہوئی بجلیاں بھر دیں جن کی وجہ سے ادب میں آب و تاب آتی ہے اور جن سے انسانوں کی زندگی بدلتی، سنورتی اور نکھرتی ہے۔ انھوں نے بڑے بڑے خواب دیکھے مگر خواب کی لطافت اور رنگینی میں کھو جانے کی بجائے حقیقت کی سنگلاخ وادیوں میں یقین محکم اور عمل پیہم کے

رنگ محل بنائے۔ انھوں نے اپنی بے نظیر تخلیقی صلاحیتوں سے بہت سے کام لئے، کتابیں لکھیں، خطبے تیار کئے، تعلیمی تصورات کو آب و رنگ دیا، مٹی اور پتھر میں جلال و جمال کے کرشمے دکھائے، ٹوٹے ہوئے دلوں کو جوڑا، بکھرے ہوئے افراد کو بلند مقاصد کا آئینہ دے کر انھیں سماجی طاقت عطا کی۔ شخصیتوں میں کردار کی عظمت پیدا کی، اداسی میں امید کی جھلک دکھائی، راکھ میں شرر پیدا کئے، بنجر زمینوں میں پھول کھلائے۔ ذہنی توانائی کا یہ جوالامرف کتابوں میں اپنے آپ کو کیسے بند کر سکتا تھا۔ ہاں شاید ان کی تصانیف کی خوبی کا راز یہی ہے کہ بقول مجیب صاحب "قدرتی استعداد نے زبان کو اپنا خادم بنا کر اس میں وہ خوبیاں پیدا کر دی ہیں جو ادیبوں کی تحریر کو برسوں کی مشق اور محنت کے بعد نصیب ہوتی ہے۔"

ذاکر صاحب کی پہلی قابلِ ذکر کتاب افلاطون کی "ریاست" کا اردو ترجمہ ہے۔ اس کے متعلق مولانا اقبال سہیل جیسے صاحب نظر کی یہ رائے قابلِ غور ہے کہ "افلاطون کو اردو آتی ہوتی تو وہ بھی یہی زبان اختیار کرتا" کتاب کا مقدمہ واقعی دریا کو کوزے میں بند کرنے کا نادر نمونہ ہے۔ فلاطون کے تمام پہلوؤں سے ذاکر صاحب نے اردو دنیا کا تعارف ایسی پر مغز، جاندار اور شگفتہ نثر میں کرایا ہے کہ پڑھ کر انسان وجد کرنے لگتا ہے۔ خود ترجمہ نہایت شستہ، رواں، سہل اور سلیس ہے۔ افلاطون کے نزدیک انسان محض انفرادی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ اپنی صلاحیتوں کو کمال کے درجے تک پہنچانے کے لئے ریاست کی رکنیت کا محتاج ہوتا ہے اس لئے کتاب میں اچھے انسان کی تلاش خود بخود اچھی ریاست کی تشکیل کے لئے ایک رمز بن گئی ہے اور فلسفہ، سیاست، ادب، تاریخ سب کا یک دفتر۔ یہیں سے ذاکر صاحب کی طبیعت کا ایک مخصوص رنگ ظاہر ہوتا ہے۔ علم ان کے یہاں ہنرمندی کا ایک ذریعہ نہیں انسانیت کی خدمت کا ایک وسیلہ ہے اور کتابیں بکھری ہوئی معلومات کا ایک انبار نہیں، انسانیت کی آرائش جمال کے لئے آئینہ بن جاتی ہیں۔

جرمنی میں ذاکر صاحب مشہور معلم معاشیات پروفیسر زومبارٹ کے شاگرد تھے۔ اگر وہ اسی علم پر اپنی پوری توجہ مرکوز کرتے تو ہندوستان میں اس وادی کے امام ہوتے۔ استاد نے شاگرد کو ایک انہامی طریقۂ فکر دیا جس کی مدد سے شاگرد نے اردو میں معاشیات کے مسائل کو علمی مگر شگفتہ انداز میں بیان کیا۔ "معاشیات، مقصد اور منہاج" کہنے کو ایک چھوٹی سی کتاب ہے مگر اس میں معیاری، ترتیبی اور افہامی معاشیات کے تمام بنیادی اصول نہایت دل نشیں اسلوب میں بیان کر دیے گئے ہیں۔ ذاکر صاحب نے معاشیات پر بعض مغربی مفکرین کے خیالات کا ترجمہ بھی کیا ہے مگر اس کتاب کی اہمیت پھر بھی بہت ہے۔ جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ علمی مسائل کو صرف گمبھیر اور

ادق الفاظ میں ہی بیان کیا جا سکتا ہے ان کے لئے یہ ایک مستقل سبق ہے۔ اعلیٰ سے اعلیٰ موضوع عام فہم انداز میں بیان کیا جا سکتا ہے لکھنے والا چاہیے۔

ذاکر صاحب نے ترک موالات کے زمانے میں علی گڑھ چھوڑ کر جامعہ بسائی۔ جب یورپ سے واپس آئے تو جامعہ والے کس مپرسی کا شکار تھے۔ جامعہ کے قائدین سیاست کی وادیوں میں بھٹک رہے تھے اور قومی تعلیم کا یہ تجربہ دم توڑ رہا تھا۔ ذاکر صاحب نے اپنے ساتھیوں کی مدد سے اس شوقِ فضول کو جرأتِ رندانہ اور جرأتِ رندانہ کو عین ہوش مندی بنایا، قومی اور علمی بنیادوں پر تعلیم کا راستہ ہموار کیا۔ اساتذہ کی ایک جماعت تیار کی، طلباء میں علم کی پیاس اخلاق کی لگن اور خدمت کی خلش بیدار کی اور ستاروں سے آگے دیکھنے والی نگاہ کو ایک تعلیمی بستی کی تعمیر کے مشکل لیکن مقدس کام میں لگا دیا۔ اس تجربے، بصیرت، علم اور عرفان کا ثمرہ اردو میں وہ کتاب ہے جو تعلیمی خطبات کے نام سے شائع ہوئی۔ اس میں جا بجا ایسے جیغ اور فکر انگیز اشارے ہیں جو مستقل تصانیف پر بھی بھاری ہیں۔ چونکہ یہ خطبے مختلف اوقات میں لکھے گئے ہیں اس لئے کہیں کہیں ان میں خیالات ہی نہیں الفاظ کی تکرار بھی ہے، جا بجا خطابت بھی اپنا زور دکھاتی ہے مگر قومی تعلیم، بنیادی تعلیم، اچھے استاد، بچوں کی تربیت، سیرت کی تربیت، ثانوی تعلیم، مسلمانوں کی تعلیم پر ذاکر صاحب نے جس طرح اظہار خیال کیا ہے اس سے ان کی اصابت رائے، بالغ نظری، حب الوطنی، سماجی شعور، نفسیاتی ژرف بینی سب کا حیرت انگیز ثبوت ملتا ہے۔ وہ علم اور ہنر میں فرق کرتے ہیں "جو کسی غرض کا کام کرتا ہے وہ ہنرمند ضرور ہوتا ہے مگر تعلیم یافتہ نہیں ہوتا جو قدروں کی خدمت کرتا ہے وہ تعلیم پا جاتا ہے۔ قدروں سے میں آدمی کا حق ادا کرتا ہے اپنا مزا نہیں ڈھونڈتا۔" مادی وسائل کی اہمیت کو وہ مانتے ہیں مگر وہ انھیں سب کچھ نہیں سمجھتے "کون انکار کر سکتا ہے کہ روٹی کمانا زندگی کے اہم ترین کاموں میں سے نہیں ہے لیکن اس فرض کو پورا کرنے میں آدمی پر اپنی شخصیت، انفرادیت اور آدمیت کا احترام بھی لازم ہے۔" وہ تعلیم کے کام کو ایک مقدس کام سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ بھی عبادت سے کم نہیں۔ فرد کو ان خوبیوں سے آشنا کرنا جو انسانیت کی ضامن ہیں اور ان کے ذریعے سے اس اجتماعی شعور سے ہم آہنگ کرنا ان کے نزدیک انسانیت کی سب سے بڑی خدمت ہے۔ اسی وجہ سے وہ تعلیم کو بعض اوقات سیاست سے بھی بلند درجہ دیتے ہیں۔ غالباً سیاست سے یہاں ان کی مراد وہ سستی سیاست ہے جو جلسوں اور جلوسوں کے چکر، انتخاب اور حکومت کے نشے سے عبارت ہے ورنہ حقیقی سیاست میں تو تعلیم ایک بنیادی پتھر

کا کام دیتی ہے۔ جامعہ کی جوبلی کے موقع پر انھوں نے ارباب سیاست کو مخاطب کر کے جس درد اور دکھ کے ساتھ تعلیمی کام کرنے والوں کی دشواریوں کا ذکر کیا تھا اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ غلط سیاست کا دھارا تعلیم کے خاموش اور دیر طلب کام میں کیا کیا دشواریاں پیدا کر سکتا ہے اور اس تعمیری کام کو کس قدر صبر آزما بنا سکتا ہے۔ ذاکر صاحب نے ان خطبات میں استاد کا جو نصب العین پیش کیا ہے وہ اس قابل ہے کہ اسے یہاں نقل کر دیا جائے کیوں کہ اس سے ان کے خیالات کی اہمیت اور اسلوب کی دلکشی دونوں پر روشنی پڑتی ہے:

> "استاد کی کتاب زندگی کے سرورق پر علم نہیں لکھا ہوتا محبت کا عنوان ہوتا ہے۔ اسے انسانوں سے محبت ہوتی ہے، سماج سے محبت ہوتی ہے، اچھے استاد کی جذباتی زندگی میں وسعت بھی ہوتی ہے اور گہرائی بھی اور پائداری بھی۔ اس کی روح میں حق و صداقت، حسن و جمال، نیکی و تقدس، انصاف اور آزادی کے مشاہیر کی گرمی ہوتی ہے جس سے وہ دوسرے دلوں کو گرماتا اور جس میں تپا تپا کر اپنے شاگردوں کی سیرت کو نکھارتا ہے۔ اچھے استاد میں اہل قوت اور حکمرانوں کی سیرت کا ایک ذرہ بھی نہیں ہوتا۔ اس میں اور ان میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ حکمراں جبر کرتے ہیں اور یہ صبر کرتا ہے اور وہ مجبور کر کے ایک راہ پر چلاتے ہیں اور یہ آزاد چھوڑ کر ساتھ لیتا ہے۔ ایک کے وسائل میں تشدد اور زبردستی، دوسرے کے محبت اور خدمت۔ ایک کا کہنا ڈر سے مانا جاتا ہے دوسرے کا شوق سے۔ ایک حکم دیتا ہے اور دوسرا مشورہ۔ وہ غلام بناتا ہے یہ ساتھی۔ جب ساری دنیا مایوس ہو جاتی ہے تو بس دو آدمی ہیں جن کے سینے میں امید باقی رہتی ہے ایک اس کی ماں دوسرا اچھا استاد۔"

برنارڈ شا نے کہا کہ جوش بیان اسلوب کا ابجد اور نہت ہے۔ اوپر کے اقتباسات میں خلوص، علم، اعتماد اور عرفان نے الفاظ کو آتش نفسی کا گر سکھا دیا ہے۔ عام زبان سادہ ہے مگر جا بجا دلکش ترکیبیں، مرصع فقرے دل میں اتر جاتے ہیں اور رہ رہ کر یاد آتے ہیں۔ جذبات کا طوفان موج زن ہے مگر اظہار خیال پر مکمل قابو ہے، خیالات کی بازی گری نہیں ہے، علم کی نمائش نہیں ہے، فکر انگیز خیالات اس طرح چھلکتے ہیں جیسے مینائے آتش سیال ابل جائے۔ طرز بیان بینتر انہیں ہے، طلسم سازی نہیں ہے، شخصیت کے جلوۂ صد رنگ کی آب و تاب ہے۔ اس میں فکر کی پیشانی کا جلال

فن کار کے خونِ جگر کی شوخی اور ایک فرشتہ صفت انسان کی دردمندی اور دل سوزی کی گرمی اور حلاوت ہے۔ یہ طرزِ بیان ایک حسینہ کی بے ساختہ ادائے دلبری ہے یا ایک مجاہد کی بے تیغ آبدار۔ اس میں آمد ہی آمد ہے آورد کا کوسوں پتہ نہیں۔

ذاکر صاحب کے بہت سے مضامین رسالہ جامعہ کے اوراق میں دفن ہو گئے۔ کاش انھیں کوئی یکجا کر دیتا۔ رفتارِ زمانہ پر ان کے مضامین خصوصاً بیرونی ممالک کی سیاست پر ان کے تبصرے پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ جامعہ کی جوبلی کے موقع پر انھوں نے جو خطبہ پڑھا تھا وہ بھی ان کے اسلوب کا ایک دلکش نمونہ ہے اور جامعہ کے کارناموں پر ایک روشن تبصرہ۔ سرسید، غالب، گرودیو، حالی، محب وطن کی حیثیت سے، ذاکر حسین، گاندھی جی، حکیم اجمل خاں، ڈاکٹر انصاری سے متعلق ان کے تاثرات، ہندوستانی کیا ہے، غرض ہماری گزشتہ پچیس سال کی ذہنی سیاسی تہذیبی تعلیمی اور ادبی زندگی کے ہر اہم موڑ اور ہر فیصلہ کن لمحے پر ان کے قلم سے تبصرے ہیں۔ ان کو یکجا کر کے شائع کیا جائے تو ذاکر صاحب کا ادبی سرمایہ جو اپنے موضوعات کے تنوع، اپنے افکار کی گہرائی اور اپنے اسلوب کی برگزیدگی کی وجہ سے بڑے سے بڑے ادیبوں سے کم نہیں ہے اور بھی بڑا نظر آئے گا۔ زندگی کے اس مجاہد کو قلم ہاتھ میں لے کر یکسوئی سے اپنے افکار کو کاغذ کی نذر کرنے کی مہلت کب ملی۔ جو کچھ لکھا ہے سخت مصروفیت کے زمانے میں، مجبور ہو کر راتیں آنکھوں میں کاٹ کر، صحت کی خرابی مول لے کر، مگر اس روا روی میں بھی ہر نقش خونِ جگر سے بنایا ہے اور اسی لئے اس کی آب و تاب ہمیشہ قائم رہے گی۔

ذاکر صاحب بہت کچھ ہیں مگر سب سے پہلے وہ معلم ہیں۔ انھیں نوجوانوں سے اور بچوں سے بڑی محبت ہے۔ میں بچوں سے محبت کو بڑائی کی ایک علامت سمجھتا ہوں۔ انھوں نے نہ صرف بچوں کو انسانیت کے آداب سکھائے ہیں بلکہ ان کے لئے کہانیاں، ڈرامے اور مضامین سب کچھ لکھے ہیں۔ پوری جو کڑھائی سے نکل بھاگی، مرغی جو اکیلی چلی، عقاب، ابو خاں کی بکری — جوان بوڑھے سبھی ذوق و شوق سے پڑھتے ہیں۔ بچوں کے لئے یہ سیدھی سادی دلچسپ کہانیاں ہیں۔ جوانوں اور بوڑھوں کے لئے ان میں آزادی، حب وطن، انسانیت، تہذیب پر رموز و نکات کی ایک سحر کاری ہے۔ سوئفٹ نے گلیور کے سفر کی جو داستان لکھی تھی بچے اسے تفریح کی کان سمجھتے ہیں مگر سوئفٹ نے کہانی کے پردے میں انسان کی فطرت پر ایسے ایسے نشتر لگائے ہیں کہ سمجھنے والا تلملا کر رہ جاتا ہے۔ ذاکر صاحب طنز نگار نہیں ہیں۔ طنز نگار کی بے تعلقی ان کے بس کی بات نہیں۔ ان کے یہاں ایک معلم کی رحمت و شفقت ہے۔ وہ انسانوں سے نہ مایوس ہوتے ہیں نہ بیزار۔ کہا جاتا ہے کہ خدا انسانوں سے ابھی تک

بیزار نہیں ہوا ہے۔ خدا کی یہ صفت خدا کے اس نیک بندے کی شخصیت میں بھی جھلکتی ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"اس میں بڑا مزا ہے کہ آدمی آدمیوں کے متعلق اچھے سے اچھا گمان رکھے اور چاہے روز فریب کھائے ہر روز نئے سرے سے آدمیوں کی نیک دلی پر یقین کرے اور عقل مندوں کو اور بے وقوفوں کو کہ دونوں گمراہ ہوتے ہیں معاف کرے۔"

جان کر یہ فریب کھانے میں جو مزا ہے وہ بڑی سے بڑی عقل مندی میں بھی نہیں۔

ذاکر صاحب نے جامعہ میں اردو اکیڈمی کی بنیاد ڈالی۔ انھیں کی رہنمائی میں جامعہ نے اردو میں دیوان غالب، رباعیات عمر خیام اور دیوان شیدا کے خوبصورت ایڈیشن ٹائپ میں شرکت کاویانی پریس برلن سے شائع کئے اور بعد میں مکتبہ جامعہ کو سنجیدہ ادب نہایت اہتمام سے دیدہ زیب انداز میں شایع کرنے کا حوصلہ دیا۔ انھیں کی رہنمائی میں رسالہ جامعہ نے برسوں اردو ادب کی خاموش اور ٹھوس خدمت کی۔ انھوں نے ہی علی گڑھ میں علمی ماحول پیدا کر کے علمی دنیا میں علی گڑھ کے وقار کو بلند کیا۔ انھوں نے ہی انجمن ترقی اردو ہند کے صدر کی حیثیت سے جدید ہندوستان میں اردو کے منصب اور مقام کو واضح کیا اور علی گڑھ پر اردو کا جو حق ہے وہ علی گڑھ والوں کو یاد دلایا۔ انھوں نے اپنی تحریر و تقریر سے سچی ہندوستانیت اور سچی انسانیت کا گہرا تعلق واضح کیا۔ انھوں نے ادیبوں اور شاعروں کی ہمت افزائی کی ہے۔ ادب کی تعلیم کے معنی اور مقصد پر روشنی ڈالی ہے اور ادب کے ذریعے سے ملک و قوم کی خدمت کو عبادت کا درجہ دیا ہے۔ انھوں نے ادب کو وسعت بھی عطا کی ہے، گہرائی بھی اور زندگی کی چمک دمک، تھرتھراہٹ اور گداز سے بھی آشنا کیا ہے۔ وہ جامعہ در علی گڑھ میں شدید مصروفیات کے باوجود جدید اور قدیم علوم کے مطالعے میں برابر منہمک رہے ہیں۔ ان کے دن انتظامی امور، اور رات مطالعے کے لئے وقف تھے۔ علمی دنیا میں عمر کی ایسی پیاس اور علمی شغف میں اتنی علمی کاوشیں شاید ہی کسی کے حصے میں آئی ہوں۔ اس معلم، مفکر، مہاتما صوفی اور علم و عمل کے پیکر کی ادبی خدمات کہاں تک گنائی جائیں جس پر اقبال کے مرد بزرگ کے یہ شعار ہو بہو صادق آتے ہیں ان کی طرف تو شارہ ہی کیا جا سکتا ہے ؎

پرورش پاتا ہے تقلید کی تاریکی میں ۔۔۔ ہے مگر اس کی طبیعت کا تقاضا تخلیق
انجمن میں بھی میسر رہی خلوت اس کو ۔۔۔ شمع محفل کی طرح سب سے جدا سب کا رفیق
مثل خورشید سحر فکر کی تابانی میں ۔۔۔ بات میں سادہ و آزاد، معانی میں دقیق
اس کا انداز نظر سارے زمانے سے جدا ۔۔۔ اس کے احوال سے واقف نہیں پیران طریق

مجیب صاحب:
شخصیت اور اسلوب

مجیب صاحب مورخ ہیں، معلم ہیں، ادیب ہیں اور دانش ور ہیں۔ انھوں نے لکھنؤ کے ایک ممتاز خاندان میں آنکھیں کھولیں۔ ابتدا ہی سے انگریزی اسکولوں میں پڑھا۔ آکسفورڈ سے تاریخ میں آنرس کیا، جرمنی میں پریس کا کام سیکھا اور روسی زبان پڑھی۔ پھر ذاکر صاحب کے ساتھ جامعہ میں قانون باغبانی صحر لکھتے رہے۔ اس زمانے میں انھوں نے روسی ادب پر اپنی تصنیف مکمل کی۔ ریڈیو پر وہ تقریریں کیں جو بعد میں "دنیا کی کہانی" کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوئیں اور رسالہ "جامعہ" کے لئے مذہب، تہذیب اور تعلیم پر مضامین لکھے۔ شروع میں وہ زیادہ تر انگریزی میں لکھتے تھے۔ ذاکر صاحب اور عابد صاحب کے اثر و ترغیب سے اردو میں بھی لکھنے لگے اور جلد اپنے اسلوب میں ایک انفرادیت پیدا کرلی۔ انھیں کہانیاں اور ڈرامے لکھنے کا بھی شوق تھا۔ کیمیاگر کے نام سے ان کے افسانوں کا مجموعہ اور کئی ڈرامے جن میں "آزمائش" اور "خانہ جنگی" خصوصیت سے قابل ذکر ہیں، شائع ہوکر مقبول ہوچکے ہیں۔ جامعہ کی جوبلی کے موقع پر ان کی ہدایت پر "خانہ جنگی" پیش کیا گیا تھا جسے دیکھ کر تمام حاضرین بہت متاثر ہوئے تھے۔ مجیب صاحب نے انگریزی میں جو کچھ بھی لکھا ہے وہ اردو کے سرمائے سے زیادہ ہی ہے۔ ان کتابوں میں "دی انڈین مسلمس" بڑے معرکے کی چیز ہے۔ انھوں نے نیشنل بک ٹرسٹ کی فرمائش پر ذاکر صاحب پر بھی ایک کتاب لکھی جس میں اس درویش کی بڑی اچھی تصویر ملتی ہے۔ غالب کے منتخب کلام کا انھوں نے انگریزی میں ترجمہ کیا ہے اور ساہتیہ اکاڈمی کی طرف سے یہ ترجمہ ایک اچھے مقدمے کے ساتھ شائع ہوا۔ مجیب صاحب نے غالب کے نسخۂ حمیدیہ کے کلام کو جو بجا اہمیت دی ہے اور اس کی غزل کے اندر حقیقت تجربے اور زبان تجربے کی اہمیت کی طرف جس طرح توجہ دلائی ہے اس سے ان کی ژرف بینی اور تنقیدی بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔

مجیب صاحب دبلے پتلے آدمی ہیں۔ کھلتا ہوا رنگ، شیروانی اور پاجامے میں ملبوس، پہلے کثر ہاتھ میں سگار رہتا تھا۔ کم آمیز ہیں۔ جلد کسی سے بے تکلف نہیں ہوتے اور جو قریب ہیں ان سے بھی کچھ حجاب رہتا ہے۔ لیکن ان کے اخلاق، ان کی تہذیب، ان کے رکھ رکھاؤ، بات چیت کی نرمی اور خلوص کی گرمی ملنے والے کو متاثر ضرور کرتی ہے۔ وہ جامعہ کے دورِ زریں میں ذاکر صاحب کے دست راست رہے۔ جب ۴۸ ۱۹ء میں ذاکر صاحب جامعہ چھوڑ کر علی گڑھ چلے گئے تو مجیب صاحب شیخ الجامعہ ہوئے۔ یہ سلسلہ ۱۹۷۲ء تک چلتا رہا۔ آزادی آئی تو بہت سی سہولتیں لائی۔ جامعہ ایثار و قربانی کے دور کی یادگار تھی۔ جامعہ کا تعلیمی حلقوں میں بھرم تھا۔ مجیب صاحب جامعہ کی انفرادیت کو قائم رکھنا چاہتے تھے۔ اس لئے انھوں نے بعض حلقوں کی طرف سے اس تجویز کو رد کر دیا کہ جامعہ جنوبی دہلی کی یونیورسٹی قرار دی جائے۔ مگر یہ بھی واقعہ ہے کہ جامعہ اپنی الگ شان اور آن بان قائم نہ رکھ سکی۔ نہ تو یہ پھیل کر سمندر بن سکی نہ یہ جوئے کم آب کی امتیازی خصوصیات باقی رکھ سکی۔ اس میں مجیب صاحب کا قصور نہیں، حالات ہی بدل گئے تھے۔ بنیادی تعلیم کا وہ تصور ہی بدل گیا تھا جس نے جامعہ کو ایک امتیاز عطا کیا تھا۔ سائنس اور ٹکنالوجی پر زور دیا جانے لگا تھا اور ہر ادارے کی اہمیت اسی پیمانے سے جانچی جانے لگی تھی کہ وہ سائنس کی تعلیم پر کتنا زور دے رہا ہے۔ جامعہ نے بچوں کی تعلیم، استادوں کی تعلیم، زبان و ادب کی تعلیم، مذہب اور فلسفے پر زور دیا تھا۔ یہ سمت غلط نہیں تھی ہاں نئے دور میں کچھ رنگ لگتی تھی۔ پھر رفتہ رفتہ جامعہ پرانے استادوں سے محروم ہو رہی تھی جو علم کا جذبہ اور خدمت کی لگن رکھتے تھے۔ نئے استاد ماہر فن بھی نئے دور کی قدروں کے اسیر تھے۔ انھیں فرائض سے زیادہ حقوق کی فکر تھی اور اپنا حلقۂ اثر قائم رکھنے کی دھن۔ اس زمانے میں مجیب صاحب نے ذاکر صاحب سے مشورہ کیا نہ عابد صاحب سے جو ٹھیک سمجھتے رہے کرتے رہے۔ ان کے زمانے میں جامعہ کو ترقی ضرور ہوئی۔ دوسری یونیورسٹیوں سے حقوق بھی ملے۔ شعبوں میں بھی اضافہ ہوا۔ اساتذہ اور طلبا کی تعداد بھی بڑھی۔ حکومت مہربان ہی اور عوام بھی ناخوش نہیں رہے۔ مگر وہ دانش وری، وہ مذہبی، تہذیبی، تعلیمی، ادبی جہاد نہ رہا جسے مجیب صاحب نے اپنے ایک مضمون میں عبادت کہا ہے۔ اس سوز و گداز، دھن، اس کام کی لگن درشن میں انہماک کا ولولہ سرد پڑ گیا۔ ایک چھوٹی سی لیکن معنی خیز اور اہم خصوصیت کی جگہ ایک بے رنگ عمومیت نے لے لی۔ یہ بات کچھ جامعہ کے ساتھ مخصوص نہیں۔ ہماری پوری آزادی کی تحریک کا جو حشر ہوا ہے وہ نظر کے سامنے ہے۔ ترقی ملی ہے، تہذیب نہیں، صنعتوں کو فروغ ہے مگر تہذیب اور اخلاق کا شعور کم ہوا ہے۔ جمہوریت ہے مگر جمہوریت کی روح غائب، سیکولرزم وظیفۂ لب ہے مگر جان

معروفیت کا بہانہ کر کے کچھ نہ کرے گا۔ وہ فرصت کے تھوڑے سے لمحات میں لکڑی کو چھیل کر مجسمے
بنایا کرتے تھے۔ ایک مجسمہ انھوں نے مشہور مستشرق ولفرڈ کینٹویل اسمتھ کو بھی نذر کیا تھا۔ وہ اپنے بڑے
بھائی پروفیسر حبیب سے بہت مختلف تھے۔ ہندی چینی بھائی بھائی والے دور میں دونوں ایک
وفد میں چین گئے۔ حبیب صاحب کی ماؤ سے تنگ سے عقیدت پرستش کی حد تک بڑھی ہوئی تھی۔
مجیب صاحب نے اپنے سفرنامے میں اس پر بڑی پرلطف طنز کی ہے۔ ۱۹۳۷ یا ۱۹۳۸ میں پٹنے
میں اردو دوستوں کا ایک اجتماع تھا۔ داعی مولوی عبدالحق تھے اور پٹنے میں استقبالیہ کمیٹی کے روح
رواں قاضی عبدالودود۔ مجیب صاحب نے جامعہ میں اس جلسے کی روداد لکھی اور قاضی عبدالودود کی نفسیات
کی بڑی سچی تصویر پیش کی ہے۔ واردھا کی تعلیمی کانفرنس پر بھی ان کا مضمون کام کی بات کا ہی احاطہ کرتا
ہے، جذباتیت کے چکر میں نہیں پڑتا۔

مجیب صاحب نے غالب صدی کی تقریبات کے سلسلے میں جامعہ میں غالب کا ایک مجسمہ جامعہ
کالج میں نصب کیا تھا۔ اس پر مولانا عبدالماجد دریابادی نے اپنے اخبار "صدق جدید" میں سخت اعتراضات
کیے تھے اور اسے جامعہ کی روش سے انحراف قرار دیا تھا لیکن مجیب صاحب کی نظر مولانا کے مقابلے
میں زیادہ وسیع تھی۔ مولانا کے نزدیک ظواہر کی پابندی لازمی تھی۔ مجیب صاحب ظواہر کے بجائے باطن
قواعد کے بجائے اس کی روح کو دیکھتے تھے۔ غالب کا مجسمہ دیکھ کر کسی کو غالب کی پرستش کا خیال نہ آیا، غالب
کی شخصیت پر ہی نظر گئی۔

جب ان کے جوان بیٹے کا انتقال ہوا تو میں لکھنؤ میں تھا۔ سب کے چہرے پر حزن و ملال
طاری تھا۔ مجیب صاحب کا چہرہ ہر جذبے سے عاری تھا۔ گو دل میں محشر بپا تھا۔ میں اس منظر کو بھول
نہیں سکتا۔

اپنی نرمی اور تہذیبی رکھ رکھاؤ کے باوجود شخصیت کے اعتبار سے مجیب صاحب ایک چٹان
کی مانند ہیں۔ وہ ہر چیز کو عقلیت کے معیار پر پرکھتے ہیں۔ وہ تکلف تصنع کے پھیر میں نہیں پڑتے۔
بعض اوقات روکھے پن کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ان کی کوتاہی یہ ہے کہ وہ لوگوں کو ساتھ لے کر چلنا
نہیں جانتے، اپنے معیار سے سب کو پرکھتے ہیں۔ ذہن میں روشنی کرنا کافی سمجھتے ہیں۔ دلوں میں
گرمی پیدا کرنا انھیں نہیں آتا۔ وہ ہمارے ایسے دانشور ہیں جو تنہا ہی چلتے رہے ہیں۔ اپنا کوئی
کارواں نہیں بنا سکے مگر وہ تنہا بھی بہت سی ٹولیوں، بہت سے گروہوں، بہت سے قبیلوں پر
بھاری ہیں۔ ہماری علمی، ادبی، تہذیبی تاریخ پر انھوں نے جو گل کاریاں کی ہیں ان کی آب و تاب

ان کی رنگینی و رعنائی باقی رہے گی۔ ان سے کچھ کرنیں برابر نکلتی رہیں گی اور اہلِ نظر کے کاشانۂ دل کو منور کرتی رہیں گی۔ زندگی، سماج، فن اور حسن کے اس اداشناس کو ہم بھولنا چاہیں تو بھی نہ بھول سکیں گے۔ ان کے بعض خیالات اور نظریوں سے اختلاف کبھی ہوگا مگر ان کا احترام بہرحال کیا جائے گا۔

اردو میں نثر کی ترقی خاصی دیر میں ہوئی اور شاعری ایک عرصے تک نثر پر بھی اثرانداز رہی۔ ایک معنی میں اردو نثر خطوطِ غالب سے اور سرسید تحریک اور ان کے رفقا کی کوششوں سے شروع ہوتی ہے۔ اس سے پہلے باغ و بہار کا ڈول فسانۂ عجائب کے غبار میں کھو گیا تھا ورنہ خاصی مصنوعی اور قافیے سے گراں بار تھی۔ رشید احمد صدیقی نے حالی، عبدالحق اور عابد حسین کی تحریروں کو بنیادی نثر کا نمونہ کہا ہے۔ اس اصطلاح کو تسلیم نہ کرتے ہوئے بھی یہ بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ انھوں نے نثر کی سیدھی اور سچی راہ اختیار کی۔ سرسید اور ان کے رفقا نے اردو نثر کو استدلال سکھایا۔ نثر کی ساخت کا لحاظ رکھا، اپنی بات کو وضاحت سے بیان کرنے کا گر اپنایا۔ تشبیہات و استعارات کی بھرمار سے احتراز کیا۔ علمی مضامین عام فہم زبان میں بیان کرنے کا سلیقہ پیدا کیا۔ سرسید تحریک کے بعد ادبِ لطیف پھر شاعری کی جانب مائل ہوا، مگر مغربی نثر کے تراجم سامنے آنے لگے تھے۔ ایک وسیع حلقے تک اپنی بات پہنچانے کی ضرورت مسلم ہو چکی تھی۔ اخبارات اور رسائل کے رول کا دائرہ بڑھ چلا تھا۔ مولانا محمد علی "ہمدرد" میں طویل اداریے لکھتے تھے کہ انھیں مختصر طور پر لکھنے کی فرصت نہ تھی۔ مولانا ابوالکلام آزاد عربی الفاظ کی کثرت سے دامن نہ بچا سکے مگر پریم چند نے اپنے افسانوں میں فارسی اور ہندی الفاظ کے امتزاج سے ایک اچھا رنگ پیدا کیا تھا۔ مجموعی طور پر نثر کے کئی اسلوب سامنے آچکے تھے مگر حالی کے طرز کو بجا طور پر سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔ جامعہ کے ادیبوں نے اسی روش کو اپنایا۔

جامعہ کے ادیبوں میں "ارکانِ ثلاثہ" ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر عابد حسین اور پروفیسر محمد مجیب سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ نثر میں سب سے وسیع کارنامہ ڈاکٹر عابد حسین کا ہے، پھر پروفیسر مجیب کا، پھر ذاکر صاحب کا۔ تینوں کے اسلوب کی اہمیت مسلم ہے۔ ان میں جو فرق ہے وہ شخصیت اور مزاج کا فرق ہے۔ اسلوب بہرحال شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے۔ عابد صاحب فلسفے کے، مجیب صاحب تاریخ کے اور ذاکر صاحب اقتصادیات کے طالب علم رہے تھے۔ سنجیدہ علمی نثر کو سب سے زیادہ عابد صاحب نے اپنایا۔ انھوں نے حالی کے معیار کو سامنے رکھا اور منطقی استدلال

جملوں کی نشست، پیراگراف کی مناسب تشکیل اور مربوط و منظم اظہارِ خیال کے ذریعے سے اپنے اسلوب میں علمی وقار کے ساتھ ایک ادبی حسن برقرار رکھا۔ ذاکر صاحب کی نثر میں علمی رنگ ہے مگر اس کے ساتھ خطابت کی ایک چاشنی بھی۔ اگر یہ چاشنی ساری تحریر میں ہوتی تو اس سے نثر کی اپنی خوبی مجروح ہوتی۔ یہ ایک جگنو کی طرح ہے جو ٹھہر ٹھہر کر روشنی دیتا ہے۔ مجیب صاحب کی نثر یوں تو ان دونوں کی طرح سادہ ہی کہی جائے گی مگر اس میں جملوں، فقروں کی ترتیب، الفاظ کی نشست ان دونوں سے الگ ہے۔ عابد صاحب کی نثر میں حکمت، ذاکر صاحب کی نثر میں ایک شعریت اور مجیب صاحب کی نثر میں ایک بلاغت ہے۔ انگریزی ادب سے تینوں اچھی طرح واقف تھے اور اچھی انگریزی لکھتے تھے مگر مجھے ان تینوں میں مجیب صاحب زیادہ انگریز نظر آتے ہیں۔ اچھی انگریزی نثر کی تعریف میں برنارڈ شا نے EFFECTIVENESS OF ASSERTION یعنی موثر ادعا پر زور دیا ہے۔ لیکن انگریزی نثر کی یہ خوبی مسلم ہے کہ وہ صفات کے بے جا استعمال سے پرہیز کرتی ہے۔ یہ مرض اردو میں عام ہے۔ انگریزی نثر میں صحیح لفظ اور موزوں نقطہ اور بیان میں شدت کے بجائے سیدھے سادے الفاظ سے زیادہ سے زیادہ اثر پیدا کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ بات کو ہلکا کر کے کہنے یا UNDER STATEMENT کے آرٹ کو جس طرح انگریزی نثر نگاروں نے سمجھا اور برتا ہے اس کی جتنی بھی داد دی جائے کم ہے۔ مجیب صاحب کے یہاں انگریزی نثر کی یہ اہم خصوصیات بڑی خوبی سے اردو نثر میں برتی گئی ہیں۔ ان اقتباسات پر غور کیجئے:

"تہذیب و تمدن کا راز اسی میں ہے کہ سماج شخصیتوں سے محبت کرے اور شخصیتیں سماج کی خدمت کریں"۔

"مسلمانوں کے نزدیک اب سارا علم قرآن میں بند ہے اور قرآن کو وہ غلاف میں بند رکھتے ہیں"۔

"جامعہ کوئی ادارہ یا اداروں کا مجموعہ نہیں ہے۔ ہمارے دلوں کی کہانی بھی ہے۔ کوئی عمارت یا عمارتوں کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ چشموں کا ایک جال سا ہے کہ جس سے زمین سیراب اور بستی شاداب ہوتی ہے"۔

"ہم عقیدت کے نام سے عقل کی پرستش نہیں کرنا چاہتے۔ بندے سے رشتہ جوڑنے کی خاطر خدا سے رشتہ توڑنا نہیں چاہتے۔ ترقی تو چاہتے ہیں مگر ایسی تہذیب نہیں چاہتے کہ جس کا دین نفس پرستی ہو۔ ہماری مشکل وہی ہے جو ہمیشہ

سے آدمی کی شکل رہی ہے۔"

"ادیب کو حقیقت کا علم دنیا دیکھ کر نہیں ہو سکتا اور اس کی نظر دنیا ہی پر نہ ہونا چاہیے۔"

پہلے جملے میں بظاہر ایک سرسری بات کہی گئی ہے مگر غور سے دیکھا جائے تو اس میں تہذیب اور انسانیت کے کتنے ہی رمز آ گئے ہیں۔ محبت اور خدمت جیسے سیدھے سادے الفاظ میں سماجیت کے دفتر سما گئے ہیں۔ دوسرے جملے میں بند کا لفظ کتنی چابکدستی اور کاریگری سے دو معنوں میں استعمال کیا گیا ہے اور اس طرح ایک لطیف طنز کے ذریعے سے کیسا معنی خیز تبصرہ بن جاتا ہے۔ تیسرے جملے میں جذباتیت ہے مگر اپنے پر قابو رکھے ہوئے اور ظاہری صورت اور باطنی روپ کی ایسی عکاسی ہے کہ ہر لفظ ذہن میں ایک چراغاں کرتا ہے۔ چوتھے جملے میں اسلامی تہذیب کی خصوصیت بڑی خوبی سے بیان ہوئی ہے۔ عقلیت اور عقل پرستی میں فرق ہے۔ اور یہی فرق اکثر لوگوں کی نظر سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ انسان دوستی کے معنی آدمی کی ساری جبلتوں پر ایمان لانا نہیں ہے۔ صرف مہذب جانور کو کھلی چھوٹ دے دینا نہیں ہے بلکہ آدمی کو روح کی پیاس اور اس کے اندر نیکی اور اخلاق کے جوہر کی تلاش ہے جو مذہب عطا کرتا ہے۔ اس اقتباس کا آخری جملہ بظاہر ایک تسکین دیتا ہے مگر دراصل ایک چیلنج، ایک دعوت ہے۔ یہ جملہ ایجاز و اختصار، بلاغت اور معنویت کا ایک شاہکار کہا جا سکتا ہے۔ پانچویں اقتباس میں ادب کا جو تصور پیش کیا گیا ہے اس سے آج اختلاف ممکن ہے مگر اس میں شک نہیں کہ اس میں فکر و نظر کی گہری بصیرت ملتی ہے۔ اعلیٰ ادب صرف عکس یا آئینہ نہیں ہوتا۔ صرف جام جہاں نما بھی نہیں ہوتا۔ عالم نما یا کائنات نما ہوتا ہے اور کائنات سے پرے سے جا کر کچھ مابعد الطبعیاتی، کچھ متصوفانہ ہو جاتا ہے۔ مجیب صاحب یہی کہنا چاہتے ہیں۔

مجیب صاحب اکثر فقروں سے وہ کام لیتے ہیں جو دوسرے جملوں سے۔ یہ بھی غالباً انگریزی کا اثر ہے۔ انھیں ایک بڑے اور پھیلے ہوئے علم کے دریا کو چند الفاظ اور جملوں کے کوزے میں سمو لینا آتا ہے۔ لیونارڈو کے فن پر یہ لطیف اور جامع تبصرہ دیکھیے:

"لیونارڈو نے عشق کے ہاتھ میں صلیب دی، مذہب میں نشہ پیدا کیا اور عشق کو پختہ کار بنایا۔"

یہ جملہ ان کے مضمون "ایک تصویر" کے آخر میں آیا ہے۔ پورا مضمون بار بار اسی نکتے کی طرف لے جاتا ہے۔ مجھے یہاں صلیب اور نشے جیسے بھرپور اور جاندار الفاظ کے مقابلے میں پختہ کار کچھ ہلکا معلوم ہوتا

ہے۔ پختہ کاری کا لفظ ہمارے یہاں اکثر اس طرح رواداری میں استعمال کیا گیا ہے کہ اس کا مفہوم کچھ [illegible] ہو گیا ہے۔ مجیب صاحب اکثر انگریزی میں سوچتے ہیں اور انھوں نے MATURE کا مترادف پختہ کار ہی کو کافی سمجھا۔ وہ کاف بیانیہ کا بھی بعض اوقات بے ضرورت استعمال کرتے ہیں۔ شاید یہ انگریزی کا اثر بھی ہو۔

جس طرح مجیب صاحب کا بدن چھریرا ہے اسی طرح ان کا اسلوب بھی چھریرا ہے۔ اس کی خوبیاں سمندر کے سینے کے اشتعال اور ساحل سے سر ٹکراتی، پرشور موجوں کی خوبیاں نہیں ہیں، سمندر کی گہرائی کی خوبیاں ہیں جن کا اندازہ سمندر میں اترنے سے ہی ملتا ہے۔ مجیب صاحب مورخ اور مفکر کی نظر سے زندگی کے پھیلے ہوئے اور الجھے ہوئے نقشوں، واقعات، تحریکوں اور ان کے اثرات، قوموں کے عروج و زوال کو دیکھتے ہیں اور ان کی کثرت میں ایک وحدت تلاش کرتے ہیں۔ پھر اس وحدت کو سیدھے سادے مگر پُرمغز، لو دیتے ہوئے الفاظ میں بیان کر دیتے ہیں۔ یہی نثر جتنی منظم فکر کے ساتھ چلے گی اتنی ہی پُرمغز اور جاندار ہوگی۔ اس میں جذبے کی ایک زیریں لہر کی گنجائش تو ہے مگر جذباتیت کی گنجائش نہیں۔ مجیب صاحب کی نثر میں مغز بھی ہے اور ایک خاص قسم کی رعنائی بھی۔ ان کے اس جملے پر غور کیجیے۔ "تعلیم کا اگر عام منصب یہ ہے کہ وہ جماعت کی اعلیٰ قدروں کو قائم رکھے تو اس کا خاص منصب یہ ہے کہ وہ موجودہ قدروں سے معیاری قدروں کا مقابلہ کرتی اور معیار سے قریب تر پہنچنے کی کوشش کرتی اور کراتی ہے۔" یہاں جماعت کی اعلیٰ قدروں کا ذکر کر کے مجیب صاحب نے مذہب تہذیب اور انسانیت کی ان قدروں کی طرف اشارہ کیا ہے جو ایک جماعت کا سرمایہ ہیں۔ اور نئی نسل کو منتقل کرنا ضروری ہے۔ پھر معیاری قدروں کی بات کر کے انھوں نے اس کے تناظر کو وسیع کیا ہے اور ماضی و حال، مشرق و مغرب کے معیاروں کی طرف توجہ دلائی ہے۔ پھر معیار سے قریب تر پہنچنے کی کوشش ایک منزل کی نشاندہی کرتی ہے جس کا احساس معلم کے لئے ضروری ہے۔ مجیب صاحب نے عام فہم زبان سے علمی زبان کا کام لیا ہے اور اس طرح ان کی کوششوں سے ہماری زبان سہل ہوتے ہوئے بڑی سے بڑی بات کا بار اٹھانے کے قابل ہوئی ہے۔

مجیب صاحب کے مضامین میں ایک مضمون ڈاکٹر اقبال پر بھی ہے جو جامعہ کے رسالہ "جوہر" کے اقبال نمبر کے لئے لکھا گیا تھا۔ مضمون پیارا ہے اور اس میں اقبال کے فکر و فن، شخصیت اور کردار، مزاج اور حسن طبیعت پر کیا کچھ نہیں لکھا گیا ہے۔ مگر جس طرح غالب کے انتخاب کے دیباچہ میں مجیب صاحب غالب کی شخصیت اور انفرادیت کی تہہ تک پہنچ گئے ہیں، اسی طرح اس خاکے میں بھی غور نے

اقبال کی بڑی معنی خیز، پر کیف اور اثر انگیز تصویر پیش کی ہے۔ خاکے کا اسلوب علمی نثر کے اسلوب سے مختلف ہے اور اچھے خاکے میں صرف تصویر نہیں ہوتی۔ تصویر بھی ہوتا ہے جو تھوڑی سی صورت میں باطن کی گہرائی اور تابش کی دیکھ لیتا ہے۔ اقبال کی وضع داری اور بے تکلفی اور رہن سہن میں بے نیازی کے متعلق لکھتے ہیں کہ "انھوں نے یعنی اقبال نے اس دنیاوی وضع داری کو ترک کر دیا جس کی رسائی لباس اور آداب صحبت سے آگے نہیں اور اس اصلی وضع داری کو اختیار کیا جو تہذیب کی ہر چیز میں جان کو قائم رکھتی ہے۔ یا زمین آسمان کی گردش میں قطب تارے کو۔ وہ دنیا میں دنیاداروں کی طرح رہتے تھے۔ دل میں صاحب دلوں کی طرح گفتگو جلوت میں کرتے تھے۔ شعر خلوت میں کہتے تھے۔

اقبال کی عظمت اور معنویت کی طرف بھی مجیب صاحب نے بڑے بلیغ اور معنی خیز اشارے کئے ہیں۔ بڑا شاعر اپنے عہد کی نمائندگی ضرور کرتا ہے مگر صرف اپنے عہد میں اسیر نہیں ہوتا۔ اس کی نظر انسانیت کے ماضی، حال اور مستقبل سبھی پر رہتی ہے۔ اقبال کی صفت اور بعض لوگوں کے نزدیک ایک کمزوری یہی ہے کہ وہ کسی فارمولے یا کسی فیشن، کسی مخصوص تصور یا تصورات کے بجائے ساری حیات و کائنات پر نظر رکھتے ہیں۔ زمین کے ہنگاموں کو حل کرنے کے عزم کے ساتھ ان میں مستی اندیشہ ہائے افلاکی بھی ہے۔ مجیب صاحب نے اس نکتے کو پا لیا ہے۔ فرماتے ہیں:
"ایک پوری ملت کے تمام گہرے اور مستقل اور زندگی کو شکل و صورت دینے والے جذبات سمٹ کر ان کے دل میں آ گئے تھے اور اسے ایک ایسا نمونہ بنا دیا تھا کہ جسے دیکھ کر تاریخ کہتی ہے کہ ہاں صحیح ہے۔ مذہب کہتا ہے کہ ہاں یہی چاہیے اور ہر زمانے کے لوگ کہتے ہیں کہ ہماری آرزو ہے کہ ہم بھی ایسے ہو جائیں"۔

اس کے بعد بڑی شخصیت اور چھوٹی شخصیت کے سلسلے میں مجیب صاحب نے جو کچھ کہا ہے وہ اگرچہ اقبال کو پیش نظر رکھ کر لکھا گیا ہے مگر اس میں دنیا کی تمام بڑی شخصیتوں اور بلند و بالا ہستیوں کی تصویر آ گئی ہے۔ یہاں مجیب صاحب کے اسلوب میں ایک ایسی آنچ ہے جو دوسری جگہ کبھی کبھی جھلکتی ہے مگر یہاں اپنی پوری رعنائی اور تابناکی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

"چھوٹی شخصیتیں سمندر کی کشتیوں کی طرح چاہتی ہیں کہ احتیاط کا لنگر ہو،
ہر دلعزیزی کا بادبان ہو، قومی جذبات کی ہوا موافق ہو اور چلتی رہے سستانے
اور پناہ لینے کے لئے ذاتی زندگی اور معاملات کا ساحل قریب رہے تب

کہیں جاکر وہ اپنی چال دکھا سکتی ہیں اور منزل تک پہنچنے کا حوصلہ کرسکتی ہیں۔ رہ
موج تو چیز ہی اور ہوتی ہے جو سمندر کی تھاہ لیتی ہے کہ گہرائی کافی ہے یا نہیں۔
ہوا کو للکارتی ہے کہ دم ہو تو ذرا اپنا زور دکھا۔ آسمان سے کہتی ہے کہ ذرا اور اونچا
ہو سکتا ہے تو ہو جا۔ اسے ساحل سے عداوت ہوتی ہے۔ وہ آپ اپنی منزل
ہوتی ہے، اسے کہیں جانا نہیں ہوتا اس لئے اٹھنا اور تڑپنا ہی تو بس ہے۔
ڈاکٹر اقبال کی شخصیت ایسی ہی ایک موج تھی اور اس کا سمندر عالم اسلام تھا۔ میں
اس سمندر کا ایک گمنام قطرہ کیا بتا سکتا ہوں کہ موج اٹھی اور اس نے سمندر کو
تہ تک ہلا دیا۔ تڑپ کر آسمان کا منہ چوما اور پھر بیٹھ کر سمندر بن گئی۔"

یہ اقبال کی روح میں جھانکنے کی ہی کامیاب کوشش نہیں ہے۔ تمام عہد آفریں شخصیتوں کی عظمت کی طرف ایسا بلیغ اور وجد آفریں اشارہ ہے جس کو ہمیشہ ذہن میں رکھنا چاہئے۔ مجیب صاحب کے اسلوب میں یہاں وہ بات آگئی ہے جسے آتش خانے کی آگ کی لپٹ (ALTER FIRE) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ان کے اسلوب کی یہ آنچ دانش ور، ادیب، مفکر اور محسن کار کے امتزاج کی ایسی روشن دلیل ہے جس کی اہمیت ہمیشہ تسلیم کی جائے گی۔ اسلوب یہاں اعجاز بن گیا ہے۔

"آبِ گُم" — ایک تاثر

کسی ادب کی جامعیت اور پختگی کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس میں طنز و ظرافت کا سرمایہ کتنا وقیع، کتنا توانا اور کتنا طرح دار ہے۔ طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں تو ابھی تک اکبر الہ آبادی کی بلندی اور گہرائی کو کوئی نہیں پہنچا لیکن نثر میں پطرس اور رشید احمد صدیقی کے کارنامے پر یقیناً مشتاق احمد یوسفی نے "چراغ تلے"، "خاکم بدہن" اور "زرگزشت" کے بعد تازہ ترین تصنیف "آبِ گم" میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے۔ ابنِ انشا نے غلط نہیں کہا ہے کہ اگر مزاحی ادب کے موجودہ دور کو ہم کسی نام سے منسوب کر سکتے ہیں تو وہ یوسفی ہی کا نام ہے:

مزاح، ظرافت، طنز یوں تو ایک ہی میدان کے لئے استعمال ہوتے ہیں مگر غور کیا جائے تو ان میں ایک واضح فرق ضرور ہے۔ مزاح (ہیومر) سب سے اعلیٰ درجے کی صنعت خیال کی جاتی ہے۔ یہ زندگی کے عجائبات، تضادات، لوگوں کے کوڑھ، پست و بلند، دیوتاؤں کے مٹی کے پاؤں، و بظاہر معمولی آدمیوں کی بلندی پر تبصرہ کر کے یا غالب کے الفاظ میں رنج و راحت، سختی و سستی کو ہموار کر کے ایک انبساط، ایک لطف، ایک کیفیت پیدا کرتی ہے۔ یہاں ان عجائبات سے محظوظ ہونا، ہر نشیب و فراز سے لطف اٹھانا ہی اصل مقصد ہے۔ کوئی اصلاح مدِنظر نہیں ہے۔ ایک طور پر یہ رومانیت کی ضد ہے۔ رومانیت میں ہر شے ایک سنہرے غبار میں نظر آتی ہے۔ مزاح کی تیز روشنی میں بظاہر چکنی جلد کے داغ دھبے بھی دکھائی دے جاتے ہیں۔ مزاح، خوش دلی اور خوش طبعی کے ذریعے زندگی کی کڑوی کسیلی چیزوں کو گوارا بناتا ہے۔ مزاح نگار اشارہ کرتا ہے اور اس کے اشارے سے ذہن میں ایک انوکھی ان دیکھی دنیا آباد ہو جاتی ہے۔ یہ صنعت سب سے بڑے کمال کا آرٹ ہے۔

غالب کہتے ہیں ؎

کہاں میخانے کا دروازہ غالبؔ اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

اکبر فرماتے ہیں ؎

دختر رز نے اٹھا رکھی ہے آفت سر پر　　خیریت گزری کہ انگور کے بیٹا نہ ہوا

رشید احمد صدیقی کہتے ہیں "کرسمس میں انگریز کیک اور ہندوستانی سردی کھاتا ہے۔"

بطرس "کتے" میں مشاعرہ اور دو غزلے اور سہ غزلے تک دیکھ لیتے ہیں اور دریائے راوی کو زالِ ضعیف کہتے ہیں۔ یوسفی، اختر شیرانی اور جوش کے اظہارِ عشق کو علی الترتیب طاقی مانگنے اور پٹھان کے قرضہ وصول کرنے کے انداز سے جا ملاتے ہیں۔ ہم ان اشاروں سے لطف اندوز ہوتے ہیں، تبسم کرتے ہیں، محظوظ ہوتے ہیں۔ ان پہلوؤں میں جھانکنے سے زندگی کچھ اور گوارا ہو جاتی ہے۔ کوئی غیر معمولی بات یا حرکت جو چونکاتی یا حیرت میں ڈالتی ہے، بالآخر نیرنگِ زیست کا ایک کرشمہ، ایک ادا بن جاتی ہے۔ مزاح اگرچہ بالآخر ایک اصلاحی پہلو بھی رکھتا ہے مگر اس کا مقصد اصلاح نہیں ہے۔ یہاں نظریے کی نہیں، نظر کی کارفرمائی ہے۔

ظرافت (وٹ) میں صنعتِ لفظی پر زیادہ توجہ ہے۔ اکبر نے اپنے متعلق کہا تھا "اکبر کا قلم صنعتِ لفظی میں ہے کامل" ان کا ایک شعر ہے ؎

یوسف کو نہ سمجھے کہ حسیں بھی ہے، جواں بھی　　شاید نرے لیڈر تھے زلیخا کے میاں بھی

لیڈر کے علاوہ میاں کے لفظ میں بھی 'وٹ' کی کارفرمائی ہے۔ رشید احمد صدیقی کہتے ہیں "کمبل کو حاجی صاحب نے کراماً کاتبین پر ڈال دیا" یا "صدر مجلس صدارت پر اس طرح رونق افروز تھے جیسے ڈیوٹ پر بھاؤ" یا "ندی اور عورت کا ایک ہی بیوہار ہے، دونوں طاقت اور رفاقت پسند کرتے ہیں۔" یوسفی کہتے ہیں "بھائی میرے! میں تو دودھ کی آئس کریم صبر و شکر سے کھاتا ہوں، کبھی تو دو ماشہ کی قید نہیں لگائی۔" وٹ میں قولِ محال (پیراڈکس) سے اکثر کام لیا جاتا ہے۔ اگر مزاح چاندنی ہے تو وٹ سرکینڈل بارود کا بلب ہے۔ صاف نظر آجاتا ہے کہ "دست مرہونِ حنا، رخسار رہنِ غازہ تھا۔" ہیومر میں خیال پر لطف ہوتا ہے، وٹ کے لطف میں خیال کے ساتھ لفظ کا جادو بھی نمایاں رہتا ہے۔ حسِ مزاح اکثر لفظ کے امکانات سے کھیلتی ہے، مگر خیال دور بیں اور دور رس ہوتا ہے، اس کا وار محبوب کی وہ ادا ہے جو مارتی بھی ہے اور جلاتی بھی ہے۔ زخم اپنا مرہم ساتھ لاتا ہے۔ وٹ کا زیادہ سروکار الفاظ کے کھیل سے ہوتا ہے، ہیومر کا افکار کے کھیل سے۔

طنز ہر انتہا پر وار کرنے کا نام ہے۔ اس میں ایک اخلاقی اور اصلاحی پہلو مدِ نظر رہتا ہے۔ اس لئے ایسی طنز کے نمونے بھی مل جائیں گے جن میں مزاح یا ظرافت سے کام نہیں لیا گیا۔ بس ایسا دار

ہے کہ مخالفت کمیت ہو رہے، مگر زیادہ تر طنز نگار مزاح یا ظرافت سے بھی کام لیتے ہیں کیوں کہ اس طرح ان کا وار زیادہ گوارا ہوتا ہے۔ یوسفی کے ہاں کراچی کی جھلکیوں کی داستان میں طنز کا عنصر غالب ہے۔ یہاں یوسفی کی دردمندی پگھل کر آنسوؤں کا سہارا لیتی ہے۔ مولانا ابو الکلام آزاد نے "حدیث افغانیہ" میں طنز سے زیادہ کام لیا ہے۔ ظرافت تو صرف عنوان میں ہے۔ یہ بات کہنے کی ہے کہ کیا اعلیٰ درجے کے طنز نگار بھی ہیں، مزاح نگار بھی اور ظرافت نگار بھی، مگر ان کی طنز سے زیادہ ان کے مزاح اور ظرافت کی اپیل ہے۔ طنز زیادہ تر قدامت کا جدیدیت کے خلاف، روایت کا بغاوت کے خلاف ہوتا ہے۔ سوئفٹ نے جب کہا تھا کہ میں ٹام، ڈک اور ہیری کو پسند کرتا ہوں مگر مجھے اس جانور سے نفرت ہے جس کا نام انسان ہے، تو اس میں طنز کا زہرخند تھا قہقہے کی شکر خند نہیں۔

یوسفی کے ہاں تو مزاح، ظرافت، طنز تینوں کی کارفرمائی ہے مگر میرے نزدیک وہ مزاح نگار اور ظرافت نگار پہلے ہیں، طنز نگار بعد میں۔ طنز نگار خاصا بے رحم ہوتا ہے۔ وہ کسی کمزوری کو نہیں بخشتا در بعض کمزوریوں پہ وار ہی نہیں کرتا بلکہ انھیں "تہِ دم" کر کے ہی مطمئن ہوتا ہے۔ مزاح نگار زیادہ دردمند، زیادہ ہمدرد ہوتا ہے۔ یوسفی کی دردمندی ان کی ہر تحریر سے جھلکتی ہے۔ مزاح کا غلاف اوڑھے بغیر بھی "پس و پیش لفظ" کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "پیچھے مڑ کر دیکھتا ہوں تو ذاتی، ادبی، پیشہ ورانہ، سیاسی اور قومی اعتبار سے اس عشرۂ رنگاں میں زیاں کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔ سب کچھ کھو کر بھی کچھ نہ پایا......
> لیڈر خود غرض، علما مصلحت بین، عوام خوف زدہ اور راضی بہ رضائے حاکم۔ دانشور خوشامدی اور کھوکھلے ہو جائیں تو جمہوریت آہستہ آہستہ آمریت کو راہ دیتی چلی جاتی ہے۔
> پھر کوئی طالع آزما آمر ملک کو غضب ناک نگاہوں سے دیکھنے لگتا ہے۔ تیسری دنیا کے کسی بھی ملک کے حالات پر نظر ڈالیے۔ ڈکٹیٹر خود نہیں آتا، لایا اور بلایا جاتا ہے اور جب آجاتا ہے تو قیامت اس کے ہم رکاب آتی ہے۔"

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یوسفی کی مزاح نگاری، ظرافت اور طنز کی تہ میں ان کی انتہائی دردمندی ہے۔ ان کے تبسم کے پیچھے آنسوؤں کی ایک لہر رواں ہے۔ مجھے وہ اکثر چارلی چیپلن کی یاد دلاتے ہیں۔ جسے میں ایک بڑا اداکار ہی نہیں ایک بڑا فن کار بھی سمجھتا ہوں۔ اس کی عظمت یہ ہے کہ وہ اپنی حرکات و سکنات سے زندگی کے دکھ سکھ کو گوارا بناتا ہے، اس کے غم و اندوہ میں حسن دیکھتا ہے اور بالآخر اپنی جادوگری میں ایک قوتِ شفا رکھتا ہے۔ مجھے تو یوسفی کے مزاح میں بھی یہ دردمندی اور قوتِ شفا نظر آتی ہے۔

"تصنیف رامشت" میں وہ لکھتے ہیں:

"اس مجموعے کے بیشتر کردار ماضی پرست، ماضی زدہ اور مردم گزیدہ ہیں۔ ان کا اصل مرض ناسٹل جیا ہے ـــــ زمانی اور مکانی، انفرادی اور اجتماعی۔ جب انسان کو ماضی حال سے زیادہ پرکشش نظر آنے لگے اور مستقبل نظر آنا ہی بند ہو جائے تو باور کرنا چاہئے کہ وہ بوڑھا ہو گیا ہے۔۔۔۔ غور سے دیکھا جائے تو ایشیائی ڈرامے کا اصل ولن ماضی ہے۔ داستان طرازی کے پس منظر میں مجروح انا کا طاؤسی رقص دیدنی ہوتا ہے کہ مور فقط اپنا ناچ ہی نہیں اپنا جنگل بھی خود ہی پیدا کرتا ہے۔ ناچتے ناچتے ایک طلسماتی لمحہ ایسا آتا ہے کہ سارا جنگل ناچنے لگتا ہے اور مور خاموش کھڑا دیکھتا رہ جاتا ہے۔ ناسٹل جیا اسی لمحۂ منجمد کی داستان ہے۔"

"نشۂ ماضی میں سرمست ایک مفلوک الحال مگر مغلوب الغضب از کار رفتہ خود رفتہ دوکاندار، ایک مفلوج و دل گرفتہ ضعیف آدمی اور اس سے بھی زیادہ گھائل اس کا گونگا ساتھی ـــــ ایک زخمی اور وکھی گھوڑا ـــــ مغل بادشاہوں کے ہم نام ننگ دھڑنگ بچوں کے ساتھ جھگی میں رہنے والا منشی، وحشت اور محنت کرنے والا دیو ہیکل پٹھان آڑھتی اور ہر فن مولا حجام ـــــ چھوٹے سے کمرے میں بہتر سال گزار دینے اور کبوتروں اور چڑیوں کی دسراتھ اور بدھ کی مورتیوں میں نروان ڈھونڈنے والا سنکی اپنے سنہرے دور ماضی کی یاد میں گم ایک ضعیف چپراسی۔ میں نے زندگی کو اور اپنے آپ کو ایسے ہی افراد و حوادث کے حوالے سے جانا اور پہچانا اور چاہا ہے۔ یہ ایسے ہی عام و درماندہ لوگوں کا تذکرہ ہے جو اپنی ساخت، ترکیب اور دانستہ و آراستہ بے ترتیبی کے اعتبار سے مونتاژ اور پھیلاؤ اور فضا بندی کے لحاظ سے ناول سے زیادہ قریب ہے۔"

اس اعتراف یا اعلان میں، نکتے میں۔ مشرق کے مرض کی تشخیص اور اس تشخیص کے بعد نسخۂ شفا۔ اقبال کی تشخیص یہ تھی کہ یہ خار زنی ہے۔ "صفت عالم دہوت" گو لذت نظارہ سے محروم نہیں۔ یوسفی کی تشخیص دل کو زیادہ لگتی ہے۔ یعنی ہم مشرقی دراصل ناسٹل جیا کے شکار ہیں۔ ہم نے حال کے آشوب سے ڈر کر اپنے لئے ماضی کی ایک سنہری خواب گاہ تعمیر کر لی ہے جس میں مشرق اپنی آن بان، وضع قطع، اپنے خوابوں، اپنے رنگ برنگے تجربات کے ساتھ بڑا حسین اور دلکش نظر آتا ہے ہم سفر میں بھی پیچھے مڑ مڑ کے

دیکھتے ہیں، خواہ پتھر کے کیوں نہ ہو جائیں۔ ہمیں زندگی سے گلہ ہے کہ وہ بدلتی کیوں ہے، ایک حالت پر اسے قرار کیوں نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہم نے اس زندگی میں کیا کیا نہیں پایا، لذتِ کام و دہن کے کیا کیا مراحل سے نہیں گزرے۔ فطرتِ انسان بچپن، جوانی کی کیا کیا امنگیں اور ترنگیں نہیں دیکھیں، کیسے کیسے کوہساروں کو نہیں روندا، کیسے کیسے آبشاروں سے نہیں کھیلے، کیسے کیسے بیابانوں، گلزاروں سے نہیں گزرے مگر وقت کا عرفان حاصل نہیں کیا۔ جذبات میں اسیر رہے، ذہن سے گریزاں رہے۔ شخصیتوں کی چمک پر زلیفتہ رہے، کرداروں کی نوائے سینہ تاب پر کان نہیں دھرے۔ فارغ البال تہذیب کو ساری زندگی سمجھتے رہے، طلسم ہوش ربا لکھتے اور لکھاتے رہے۔ یہاں تک کہ خود آسمان بن گئے۔

یوسفی نے اس داستان کو "اپنی ساخت، ترکیب اور دانستہ و آراستہ بے ترتیبی کے اعتبار سے موضوعات اور پھیلاؤ اور فضا بندی کے اعتبار سے ناول سے زیادہ قریب" بتایا ہے۔ ناول کردوں کا جنگل نہیں، کرداروں کا کارواں ہوتا ہے اس لئے میں اسے ناول نہ کہوں گا۔ موضوعات کی آراستہ بے ترتیبی اس میں ضرور جلوہ گر ہے۔ دراصل یہ ایک ایسا نگار خانہ ہے جس میں ہر گوشہ خود ایک نگار خانہ بن جاتا ہے۔ ہر راہ ایک نئی دنیا میں لے جاتی ہے اور ہر کردار اپنی یک از کمی کہانی کہتا ہے۔ ناول بہرحال ایک ایسی لکیر ہوتی ہے جو باوجود اپنے پیچ و خم کے ایک خاص سمت میں سفر کرتی ہے۔ مگر یہاں تو سمت سے زیادہ سفر اور اس کے عجائب و غرائب ہیں۔ اس بے فارم کے فارم میں ہی اس کا حسن اور تاثر پوشیدہ ہے۔

یوسفی کے فن کی خصوصیات کیا ہیں؟ آیئے پہلے ان کے چند "فرمودات" پر نظر ڈالیں۔

(۱) "میرے یہاں اللہ کا دیا سب کچھ ہے۔ سوائے ستم پیشہ ڈومنی کے۔"

(۲) "بلی چوہے پکڑ سکتی ہے یا نہیں۔ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ وہ سیاہ ہے یا سفید۔"

(۳) "موسم ایسا جیسے کسی کے دل میں بغض بھرا ہو۔"

(۴) "انسان خطائے فسوان کا پتلا ہے۔"

(۵) "یہاں ہر فعل فارسی میں ہوا کرتا تھا۔ سمن کی تعمیل بذریعۂ چسپاندگی۔ فسخ کی وجہ تونیدگی۔"

(۶) "کوئی بہت پڑھا لکھا معزز آدمی پاس بیٹھا ہو تو وہ گاڑی کو فارسی میں گالی دیتا تھا۔"

(۷) "گھر، گھوڑے، گھر والی، سواری اور انگوٹھی کے پتھر کے معاملے میں وہ سعد و نحس کے قائل تھے۔"

کھڑا کر دیتا ہے پست ظرافت، جسمانی کمزوریوں پر توجہ کرتی ہے۔ اعلیٰ ظرافت، ذہنی کمزوریوں یا ذہنی کجی پر طنز و مزاح کی صلاحیت فرد اور سماج کی ذہنی سطح کی غماز ہے۔ حسِ مزاح مہذب انسان کی سب سے بڑی دولت ہے۔

یوسفی کی مزاح نگاری میں زندگی کے گوناگوں تجربات اور مشاہدات کے علاوہ اردو ادب اور عالمی ادب کے مطالعے کے زرّیں نقوش بھی ملتے ہیں۔ یہاں سر پھرے، سنکی، ماضی میں گم، اپنی کھال میں مست ہر طرح کے انسان ملتے ہیں۔ یوسفی ان سب سے ہمدردی پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کی سنک، ان کی سپر نظر آتی ہے، ان کی گالی ان کا رجز، یہاں شیکسپیر بھی ہے، کپلنگ بھی، کنفیوشیس بھی اور مہاتما بدھ بھی۔ ابوالکلام آزاد بھی اور جوش ملیح آبادی بھی، غلام محمد بھی اور ایوب خان بھی۔ یوسفی قدما کے اشعار میں تصرف کر کے ان کے لطف میں نئے پہلو پیدا کر دیتے ہیں۔ انھیں زبان پر بڑی قدرت ہے اور زبان کے رکھ رکھاؤ کا خیال بھی۔ انھوں نے جہاں پنجابی، پشتو، سندھی، بلوچی کے الفاظ کا اردو میں اضافہ کیا ہے۔ وہاں گنگا جمنی اردو کے ایسے محاورات کا بھی جواب سننے میں نہیں آتے۔ حسن کو انھوں نے ہر رنگ میں دیکھا ہے۔ سراپا نگاروں میں وہ ہمارے بعض مشہور مثنوی گویوں کو مات دے سکتے ہیں۔ اجنتا اور ایلورا کی بات آ جائے تو وہ کھل کھیلنے لگتے ہیں۔ "کیسے بھرے بھرے بدن بنائے ہیں۔ بنانے والوں نے اور بنانے پر آئے تو بناتے ہی چلے گئے۔ گداز پیکر تراشنے چلے تو ہر SENSUOUS لکیر بل کھاتی گدراتی چلی گئی۔ بھاری بدن کی ان عورتوں اور اپسراؤں کے نقوش اپنے نقاش کے آشوب تخیل کی چغلی کھاتے ہیں۔ نارنگی کی قاش ایسے ہونٹ، ہمارے زیادہ بھری بھری چھاتیاں جو خود سنگتراش سے بھی سنبھالے نہیں سنبھلتیں۔ باہر کو نکلے ہوئے بھاری کولھے جن پر گاگر رکھ دیں تو ہر قدم پر پانی، دیکھنے والوں کے دل کی طرح، بانسوں اچھلتا جائے۔ ان گولائیوں کے خم و پیچ بل کھاتی کمر اور پیٹ جیسے جوار بھاٹے میں پیچھے ہٹتی لہر، پھر وہ ٹانگیں جن کی تشبیہ کے لیے سنسکرت کے شاعر کو کیلے کے تنے کا سہارا لینا پڑا۔ اس دہمل آشنا اور نامجوب بدن کو، اور اس کے حدِ آرزو تک EXAGGERATED مخطوط اور کھل کھیلتے ابھاروں کو ان ترسے ہوئے برہمچاریوں اور بھکشوؤں نے بنایا اور بنوایا ہے جن پر بھوگ بلاس حرام تھا اور جنھوں نے عورت کو صرف فینٹسی اور سپنے میں دیکھا تھا۔

نغمہ، خوشبو، رنگ، ذائقہ، لمس، سب کا احساس یوسفی کے یہاں گہرا ہے۔ ان کے یہاں پانچوں حس ہر وقت بیدار رہتے ہیں اور اپنے کرشمے دکھاتے رہتے ہیں۔ رنگ کی بات آئی تو یہ کہتا ہوں کہ ہم میں سے کتنے چڑیوں کے نام، زیورات کی قسمیں اور رنگوں کے فرق کو جانتے اور پہچانتے ہیں۔ یوسفی

نے تو ایک جگہ چالیس ۴۰ سے اوپر رنگوں کے نام بھی دے دیئے ہیں۔ بس یہی کسر رہ گئی کہ سولہ سنگھار اور بارہ ابرن نہیں گنوا دیئے۔

فضا بندی میں بھی یوسفی کسی سے پیچھے نہیں ہیں۔ اختر شیرانی کی نظم "او دیس سے آنے والے بتا" کو ذہن میں رکھ کر اڈوانی کی زبانی سندھ کی لہروں میں لش لش کرتی مچھلیاں، ریگستان میں گرم ہوا کی ریت پر چلبل لہریں موہنجوداڑو اور ٹھٹھہ کے مینار گرے دیکھئے تو یوسفی کے قلم کا اعجاز آپ پر کھل جائے گا۔ وہ صوتی مناسبت (ALLITERATION) سے اکثر کام لیتے ہیں۔ جوش ملیح آبادی نے دو ایک اشعار میں ہی اسے برتا ہے۔ یوسفی کے یہاں اس کی بہار اور اس کا لطف دیدنی ہے۔

سچی بات یہ ہے کہ وہ صرف مزاح نگار ہی نہیں بلکہ حسن کی طرح زبان کے بھی ادا شناس ہیں۔ ہمارے سب محاورے جو جاتی دھوپ کی طرح ہیں۔ ان کے یہاں شفق رنگ نظر آتے ہیں۔ مہدی افادی کی طرح، انھوں نے انگریزی کے اکثر الفاظ کے اردو مترادفات تراشے ہیں اور ان میں بعض ان کی نظر اور ان کی سمت دونوں کے ضامن ہیں۔ یوسفی ELITIST خواص پسند ضرور لگتے ہیں مگر اس سلسلے میں رشید احمد صدیقی کا یہ قول یاد رکھنا چاہئے کہ جو لوگ ابتہاج اور ابتذال کو نہیں سمجھتے وہ ہمارے جواہر پاروں سے کھیلنے کا کیا حق رکھتے ہیں۔ دراصل یوسفی کے یہاں میر والی بات ہے، ان کے "شعر" خواص پسند سہی ان کی گفتگو عوام سے ہے۔ سب سے اچھا مزاح نگار وہ ہے جو صرف دوسروں پر ہی نہیں، اپنے اوپر بھی ہنس سکے، یوسفی میں یہ ظرف ہے۔ انھوں نے بعض اچھے خاصے اشعار کا حلیہ اس طرح بدلا ہے کہ اب یہ انھیں کے معلوم ہوتے ہیں۔

ادھر میں نے پلیٹس (PLATTS) کی ڈکشنری خاص طور سے دیکھی۔ اس میں وہ سارے الفاظ مل گئے جن کو متروک سمجھ کر یار لوگوں نے ٹاٹ باہر کر دیا تھا۔ یوسفی نے بڑی حد تک ہمیں پلیٹس سے بے نیاز کر دیا ہے۔ کیا یہ کوئی معمولی کارنامہ ہے؟ اردو زبان کی ہر ادا اور ہر کروٹ دیار یوسفی میں جلوہ گر ہے۔ اس سے زیادہ کسی کے لئے اور کیا کہا جا سکتا ہے۔ وہ ہمارے مزاحیہ ادب کی آبرو تو ہیں ہی، اردو ادب کی بھی آبرو ہیں۔

سرسیّد کے اسلام کے تصوّر کی اہمیت

میں اکثر اپنے سے یہ سوال کرتا رہا ہوں کہ انسانی تہذیب و تمدن کے ارتقاء کے ساتھ مذہب اور مذہبی انسان کی اہمیت کیوں کم ہوتی جا رہی ہے۔ کیوں آج کے بیشتر مفکروں کے یہاں مذہب سے بیگانگی بلکہ بیزاری کا میلان زیادہ نمایاں ہے۔ کیوں مادّی وسائل میں ترقی علم و دانش کے عروج، سائنس اور ٹکنالوجی کے فروغ کے ساتھ مذہب کے ہمہ گیر اثرات اور ان کی انسان کی پوری زندگی کو متاثر کرنے کی صلاحیت کم ہوتی جا رہی ہے۔ یہاں یہ سوال نہیں ہے کہ اب بھی کروڑوں انسان کسی نہ کسی مذہب کو مانتے ہیں اور لاکھوں اپنی زندگی کو اپنی بصیرت کے مطابق اس کے سانچے میں ڈھالے ہوئے ہیں یا ڈھالنا چاہتے ہیں، یا دانش ور اور مفکر ایک مذہبی بنیاد، ایک روحانی پیاس کی اہمیت تسلیم کرتے ہیں یا کچھ مورخ ٹو این۔ بی۔ کی طرح انسانیت کی تاریخ کا خاکہ مرتب کرتے وقت ایک مذہبی رنگ کو خاص اہمیت دیتے ہیں یا کچھ سائنسداں اور ادیب سائنس اور روحانیت کا ملاپ کرانا چاہتے ہیں۔ میں ایمانداری سے یہ محسوس کرتا ہوں کہ موجودہ ذہن و فکر گو سائنسی ترقی اور مادّی خوش حالی کے جدید ترین نمونوں سے خوش نہیں ہے پھر بھی مذہب کی ضرورت اور اہمیت کا وہ عام احساس آج نہیں پایا جاتا جو آج سے سو سال پیشتر تھا اور نہ اب مذہب سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ آج کے ذہن کے سارے سوالات کا تسلی بخش جواب دے سکتا ہے۔ میں نے انسانی تہذیب کے ارتقاء، قوموں کی تاریخ اور افکار و اقدار کی تاریخ کا جو تھوڑا بہت مطالعہ کیا ہے اور مجھے یہ اعتراف ہے کہ یہ مطالعہ وسعت گہرا نہیں ہے، اس نے مجھے یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور کیا کہ صنعتی انقلاب کے بعد انسان نے جو ترقی کی ہے، اس میں مذہب کو بہت کم دخل رہا ہے بلکہ عام طور پر مذہب یا رواجی مذہب یا کلیسا یا علماء یا برہمن اس ترقی کے مخالف رہے ہیں اور یہ ترقی ان کی مخالفت کے باوجود ہوتی ہے اس وجہ سے مجھے ایسا خیال ہوتا ہے کہ ہر دین جب شریعت بنا تو جہاں اس نے قدرتی طور پر زندگی کے لئے ایک نظام اوقات بنایا وہاں اس نے ایک طرف

اپنے آپ کو محصور کر لیا یا سکیڑ لیا اور دوسری طرف یہ شریعت یا قانون ایک خاص طبقے کی
سپر بن گیا جس نے اپنا اقتدار قائم رکھنے کے لئے ان قوانین کی روح کو نظر انداز کر دیا اور ان
کی ان منجمد تعبیرات پر اصرار کیا جو وقت کے بدل جانے کے ساتھ اپنی حیات بخش اور حیات آفریں
صلاحیتیں کھو بیٹھی تھیں اور اس لئے انسان کی مادی ترقی، تسخیر فطرت، تسخیر کائنات، مشینی نظام کی
سہولتوں اور سماجی فلاح کے منصوبوں میں حارج ہوتی تھیں اس لئے میرے نزدیک موجودہ دور کے
امراض کا علاج مذہب کے اس پرانے نسخے سے نہیں ہو سکتا جس کا نام شریعت ہے کیوں کہ موجودہ دور
کی برکتیں اور لعنتیں مذہب سے قرب یا بیگانگی کی وجہ سے نہیں ہیں بلکہ وہ قانون قدرت کے
مطابق موجودہ فکر کی پیداوار ہیں۔ ہر تحریک اپنے ساتھ کچھ برکتیں اور زحمتیں لاتی ہے۔ بلکہ ہر
برکت کچھ عرصے کے بعد یا حد سے بڑھ کر ایک زحمت ہو جاتی ہے۔ اس طرح کچھ برکتوں کے
ساتھ ایک دوسرے قسم کی زحمتیں پیدا ہوتی ہیں۔ مشینیں ہزاروں آدمیوں کے مہینوں کے کام کو منٹوں
میں کر دیتی ہے۔ اس کی وجہ سے فرصت (LEISURE) کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اور فرصت تفریح
چاہتی ہے، دماغ سوزی نہیں چاہتی۔ یہ تفریح چوں کہ ذہن کو بیدار نہیں کرتی بلکہ سلاتی ہے اس لئے
ایک قسم کی افیون بن جاتی ہے جو بالآخر اعصاب کو بے معنی مہیجات کا عادی بنا دیتی ہے۔ اس کا
علاج فرصت کو کم کرنے یا تفریح کو ختم کرنے میں نہیں بلکہ ایسی بامعنویت کی حامل تفریحات کو عام
کرنے میں ہے جو اقدار کے احساس کو باقی رکھیں اور اعصاب کو مرض کی طرف نہ لے جائیں۔

مذہب کے تین بڑے پہلو کہے جا سکتے ہیں۔ ایک عقائد، دوسرا عبادات، تیسرا معاملات۔
ظاہر ہے کہ عقائد کے سلسلے میں بنیادی عقیدہ توحید اور رسالت کا ہے۔ ایمان کے لئے اقرار
باللسان کے ساتھ تصدیق بالقلب کی بھی شرط ہے لیکن چونکہ دل کا حال ہم نہیں جانتے اس لئے
سوائے اس کے کہ ہم اقرار باللسان کو مان لیں ہمارے لئے کوئی چارۂ کار نہیں ہے یعنی جو اپنے کو
مسلمان کہتا ہے وہ مسلمان ہے اور ہمیں اس کے اس قول پر شبہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔ رہا
عبادات کا معاملہ تو یہ عبادات دو قسم کی ہیں۔ ایک انفرادی عبادتیں اور ایک اجتماعی عبادتیں۔
جس طرح عقیدے کے معاملے میں صدیوں سے مسلمانوں نے تکفیر کے سہارے ایک دوسرے
کو گرانے کی کوشش کی ہے اور اس کی وجہ سے بہت سے ذہنوں کا تنفر ہوا ہے۔ اسی طرح عبادات
کے معاملے میں افراط و تفریط ہوئی ہے اور امام کی داڑھی پر اصرار یا لاؤڈ سپیکر کے بغیر نماز پر اصرار
یا آمین بالجہر کی مخالفت یا موافقت سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ جس طرح عقیدے کے معاملے میں بنیادی

شرط کو کافی نہیں سمجھا گیا۔ اسی طرح عبادات کے سلسلے میں دین کی روح کے بجائے مفتی کے فتوے کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ رویت ہلال کا مسئلہ اس کا مزید ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ عقیدے کے معاملے میں اگرچہ دنیوی زندگی کی سہولتوں پر اول اول نظر تھی مگر بعد کے شارحین نے ایک فارغ البال طبقے کے لئے عقائد اور عبادات کے ایسے قوانین بنائے کہ دنیوی زندگی کی مصروفیات میں خلل پڑنے لگا۔ بچپن میں میں نے پڑھا تھا کہ حضرت معاذ بن جبلؓ صبح کی نماز میں بڑی لمبی لمبی سورتیں پڑھتے تھے۔ ایک صحابی جنہیں اپنے کام پر جانا تھا، نیت توڑ کر اور صف کو چھوڑ کر چلے گئے۔ ان سے پوچھا گیا اور بالآخر معاملہ رسول اللہؐ تک پہنچا۔ آپ نے حضرت معاذ بن جبل کو طویل صورتیں پڑھنے سے منع کیا۔ میرے نزدیک اسلام کی حیات بخش اور حیات آفریں طاقت کو ان مبصرین اور شارحین نے بہت نقصان پہنچایا کیوں کہ ان کی نظر مذہب کے تیسرے پہلو یعنی معاملات پر اتنی گہری نہ تھی۔

معاملات کا تعلق صرف ایک مسلمان کے دوسرے مسلمان سے رشتے تک نہیں ہے بلکہ اس میں غیر مسلموں سے رشتہ بھی آجاتا ہے۔ معاملات کے سلسلے میں اسلام کے اصول عدل اور مساوات پر مبنی ہیں مگر عملی زندگی میں پہلے بادشاہت نے، پھر فتوحات نے، پھر رسم و رواج نے اس حسن سلوک پر ایسی گرد چڑھا دی کہ معاملات کے دور رس اثرات کو نظر انداز کر کے صرف عقاید اور عبادات کی صحت اور ایک خاص معیار کے مطابق صحت پر زور دیا گیا۔ معاملات میں معاشرت معیشت کا پورا نظام، سیاسی اور سماجی زندگی کے سبھی عنوان آجاتے ہیں۔ سماجی تبدیلیوں کے ساتھ معاملات کے اس تصور میں تبدیلی ضروری تھی مگر مجموعی طور پر اس تبدیلی کی مخالفت کی گئی اور جن لوگوں نے اس تبدیلی پر زور دیا انہیں کافر و زندیق کہا گیا۔ یہاں اس حقیقت پر زور دینا مقصود ہے کہ سامنتی یا جاگیردارانہ نظام کے تقاضے اور ہیں اور صنعتی نظام کے اور اور سوشلسٹ نظام کے اور ہیں لیکن تاریخ عالم کا یہ ایک تجربہ ہے کہ جس طرح مغرب میں کلیسا نے عام طور پر برسر اقتدار طبقے کا ساتھ دیا اسی طرح اسلام کی تاریخ میں بھی چند نفوس قدسیہ اور آزاد راویوں کو چھوڑ کر عام طور پر ایسے علماء برسر اقتدار طبقے کو جلد میسر آگئے جو بجائے بنیادی مسائل پر غور کرنے کے اور سماجی تبدیلیوں کا ساتھ دینے کے عام مسلمانوں پر اپنا اثر قائم رکھنے کے لئے فقہ کے خاص اصول کی پابندی پر زور دیتے رہے یا اپنے محدود دائرے میں اپنی قیادت کو کافی سمجھتے رہے اور دنیاوی معاملات میں قیادت کو بادشاہوں یا فاتحوں یا فوجیوں پر چھوڑ کر مطمئن ہو گئے۔ دین کی سلامتی کے لئے اس دنیوی پہلو پر جو توجہ ضروری تھی وہ نہ ہو سکی۔ مثلاً جمہوریت کا موجودہ تصور اسلام میں

نہیں ہے مگر جمہوریت کی روح موجود ہے۔ جب انقلاب فرانس کے بعد مساوات، اخوت، حریت کا نعرہ بلند ہوا اور اس سے پوری دنیا متاثر ہوئی تو اس کی گونج اوّل تو اسلامی دنیا تک دیر میں پہنچی، دوسرے قدیم نظامِ تعلیم نے چونکہ ذہن کو فروعات میں الجھنے کا عادی بنا دیا تھا اور علوم دینیہ کی تحصیل ایک ایسا طبقہ کرتا تھا جو دنیوی علوم سے (جیسے کہ سیاسیات سے) کما حقہ واقف نہ تھا اس لئے جس طرح برہمن اپنی ذات کے اقتدار کو باقی رکھنے کے لئے سنسکرت کی تعلیم کو عام نہیں کرنا چاہتا تھا اسی طرح علماء بھی علوم دینیہ کی تعلیم صرف ایک خاص طبقے کے اقتدار کو برقرار رکھنے کے لئے چاہتے تھے۔ اس کا عام ہونا اور دنیوی علوم سے مربوط ہونا انھیں گوارا نہ تھا۔ اپنے استاد کے نام اورنگ زیبؒ کا خط اس کی بہت اچھی مثال ہے۔ شاہ ولی اللہؒ نے بھی اپنے رسالہ "الانصاف فی بیان سبب الاختلاف" میں ایسے علماء و فضلا کے متعلق ایک دلچسپ بات کہی ہے:

> "خلفائے راشدین کا مبارک دور جب ختم ہو گیا تو زمام خلافت ایسے لوگوں کے ہاتھ میں آئی جو نہ اس امانت کو اٹھانے کی صلاحیت رکھتے تھے اور نہ ان میں فتاویٰ اور احکام شریعت سے گہرا لگاؤ تھا اس لئے وہ مقدمات فیصل کرنے کے لئے اور قضائے شرعی جاری کرنے کے لئے مجبور ہوئے کہ فقہائے مدرسین اور ہر وقت انھیں اپنے ساتھ رکھیں ...... جاہ پسند لوگوں نے جب دیکھا کہ ان فقہا کی بڑی عزت ہے اور وہ اپنے اعراض و استغنا کے باوجود اربابِ حکومت کے مطلوب خاطر بنے ہوئے ہیں تو ان کے دلوں میں اس علم دین کے حاصل کرنے کا انتہائی شوق پیدا ہو گیا تاکہ اسے بازار میں لا کر عزت و شرف کا سودا کریں۔ قیل وقال اور اعتراض و جوابات کا بازار گرم ہو چکا تھا اور بحث و مناظرے کی راہیں ہموار ہو چکی تھیں۔ ان فقہا کے لئے یہ چیزیں خاص توجہ اور دلچسپی کا مرکز بن گئیں اور ایک مدت تک بنی رہیں۔ یہاں تک کہ ایسے خلفا اور سلاطین پیدا ہوئے جو فقہی مناظروں کے بڑے دلدادہ تھے۔ جنھیں اس وضاحت کے سننے کا بڑا شوق تھا کہ فلاں مسئلے میں اولیٰ مسلک مسلک حنفی ہے یا مسلک شافعی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تمام اربابِ فن کلام اور دیگر علوم کے میدان تحقیق و جستجو سے نکل کر اختلافی مسائل فقہ کے معرکے میں اتر آئے۔ ..... ستم یہ کہ ان کا خیال تھا کہ وہ اس طرح شریعت کے اسرار و دقائق کا استنباط

کر رہے ہیں ..... اس خیال کے ماتحت انھوں نے تصنیفات اور استنباطات
کا ڈھیر لگا دیا اور بحث و جدال کے گوناگوں اسلحے ایجاد کر ڈالے۔ افسوس کہ وہ
اب تک اسی روش پر چلے جا رہے ہیں۔ نہیں معلوم اب مستقبل میں کیا ہونے
والا ہے۔" (اقتباس از علی گڑھ تحریک/۱۰۶،۱۰۵)

میں دراصل اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ یورپ نے ازمنہ وسطیٰ کی جن ذہنی پابندیوں
اور فکر پر احتساب سے نشاۃ الثانیہ کے دور میں آزادی حاصل کر لی اور اسلامی دنیا نے یہ کوشش
شاہ ولی اللہ، سرسید اور جمال الدین افغانی کے ذریعہ اپنے دائرے میں کی مگر دراصل مجموعی طور
پر یہ احتساب اور پابندی ابھی تک موجود ہے۔ میرے نزدیک یورپ میں دورِ جدید صنعتی انقلاب
انقلاب فرانس، انیسویں صدی کی سائنس، مارکسی تعلیم، روسی انقلاب اور بیسویں صدی کی ساری
ذہنی و فکری ترقی اس ذہنی آزادی کی مرہونِ منت ہے جس نے ایک طرف حریتِ فکر پر پابندی
کو ختم کیا۔ دوسری طرف سماجی اور سیاسی زندگی میں زیادہ سے زیادہ لوگوں کی فلاح کو قدر بنایا
اور زیادہ سے زیادہ لوگوں میں ایسی تعلیم رائج کی کہ وہ خدمتِ خلق، محبت اور سماجی انصاف کو
عام کرنے میں لگ جائیں۔ اسلامی دنیا میں مجموعی طور پر نشاۃ ثانیہ کا دور کہیں پورے طور پر
نہیں آیا۔ جہاں آیا وہاں چند ہی معاملات میں نشاۃ ثانیہ کے ثمرات ظہور میں آسکے۔ دوسرے
اسلامی دنیا نے صنعت و حرفت کی طرف پوری توجہ نہ کی۔ نہ دنیوی علوم کے فروغ میں دل کھول
کر حصہ لیا۔ اس نے انجینیری، ڈاکٹری، جراحی کے کاروبار میں غیر مسلموں کی اجارہ داری تسلیم کر لی۔
اپنے انجینیر، ڈاکٹر، جراح و اہلِ حرفہ پیدا نہیں کئے۔ ان کے مقابلے میں دربار اور فوج کو
زیادہ اہمیت دی۔ زمیندار کو زمین دے کر وہ بے فکر ہو گئی۔ اس زمین کے مناسب استعمال
اور پیداوار کے بڑھانے اور کانوں کے استعمال پر پوری توجہ نہیں کی۔ آخر یہ کیا بات ہے کہ لوہے
سے صرف ہل اور تلواریں بنائی گئیں اور سونے چاندی اور ہیرے نکال کر دولت جمع کی گئی مگر
زیرِ زمین معدنیاتی خزانے پر اس کی نظر کم گئی۔ علماء سے توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ اسلام کی روح کو
اور اس کی حیات بخش اور حیات آفریں قوت کو عام کر کے، عام انسانی دنیا میں زندگی کی رَو
دوڑا دیں گے۔ مگر وہ عموماً اس جاگیردارانہ نظام اور اس شہنشاہیت کی پشت پناہی میں لگے رہے
جو رفتہ رفتہ بے وقت کی راگنی ہوتی جا رہی تھی۔ میرے نزدیک ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد
قدیم ہندوستان کے ذات پات میں جکڑے ہوئے اور تنگ حصاروں میں پناہ گزیں لوگوں کے

لئے ایک تازہ ہوا کا جھونکا تھی۔ جو نظام مسلمان اپنے ساتھ لائے تھے، اس میں نسبتاً علم کو عام کرنے
اور سماج کی بہتر تنظیم کی صلاحیت تھی۔ مگر جب یہ صلاحیت جاتی رہی تو قدیم ہندوستان اور ازمنۂ وسطیٰ
کے ہندوستان دونوں کو مغرب کے زیادہ فعال، زیادہ ہمہ گیر، زیادہ حیات آفریں، زیادہ سماجی
خیر اور دنیوی فلاح رکھنے والے نظریات نے جن کے پیچھے روشن خیالی کے دور (AGE OF ENLIGHTEN-
MENT) کی روشنی کی کرن تھی۔ اس پس ماندہ، جامد، تنگ نظر، اختلافات، رنجشوں، خود غرضیوں
اور فروعات میں گھرے ہوئے نظام کو شکست دے دی۔ یہ بات کسی غلامانہ ذہن یا مغرب سے
مرعوبیت کی بنا پر نہیں کہی جا رہی ہے۔ یہ اس وجہ سے [illegible] جا رہی ہے کہ [illegible] انسانی
تہذیب ایک اکائی ہے۔ اس زمانے میں اس کی قیادت ایشیا اور افریقہ نے کی۔ پھر یہ قیادت
عربوں کے ذریعے سے یورپ کو ملی اور آج تک یورپ اور امریکہ نے اس کارواں کی قیادت کی ہے۔
اس کا ثبوت یہ ہے کہ فکر کے دائرے میں بھی مغربی صنعت کا کارنامہ کیفیت و کمیت کے لحاظ سے
کسی سے کم نہیں ہے۔ علوم کے لحاظ سے اس کا سرمایہ دوسری تمام تہذیبوں کے سرمائے پر فوقیت
لے گیا ہے۔ فطرت کی تسخیر اور مادی وسائل کی فراوانی کے لحاظ سے اس کا جواب نہیں ہے۔ سائنس
اور ٹکنالوجی میں اس نے صدیوں کا کام برسوں میں کیا ہے۔ اگر صرف اسلامی علوم کو لیا جائے تو یورپ
اور امریکہ نے اسلام پر جو تحقیق کی ہے وہ باوجود بعض فطری مجبوریوں کے مجموعی طور پر اسلامی مورخوں
اور محققوں سے بڑھ گئی۔ میرے نزدیک ان سب ترقیوں کا راز حریت فکر میں ہے اور جب تک
اسلامی دنیا حریت فکر کو نہ اپنائے گی دنیا اور دین دونوں کے دائرے میں کوئی قابل ذکر ترقی نہ
کر سکے گی۔ اس لئے میں نے آج کی گفتگو کے لئے سرسید کے رول کا ذکر ضروری سمجھا۔ سرسید کی
دوسری خدمات بڑی عظیم الشان ہیں۔ مگر میرے نزدیک ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے
اس عقلیت کو جو روشن خیالی کے دور نے مغرب کو عطا کی تھی، اپنا رہبر بنایا، علم کی جستجو کی اور عقل
اور علم دونوں کو فطرت یا NATURE میں سمو دیا۔ "فطرت علم کا سرچشمہ ہے اور عقل کی کسوٹی فطرت
سمجھ دار ہے اور فطرت مہربان۔ گر آدمی فطرت کی بات پر کان دھرے تو وہ کبھی بہک نہیں سکتا۔
اسے تو فطرت کے ارشادات کی پابندی کرنا ہے۔"

سرسید تحریک نے رفتہ رفتہ اپنے اثرات دکھائے مگر سرسید کی عظیم الشان ذہنی بیداری کی مہم
کا بنیادی کام مسلمانوں کی ذہنی تربیت تھی جس کے لئے رواجی مذہب پر انھیں کاری ضرب لگانی
پڑی لیکن وہ ایم۔ اے۔ او۔ کالج کے قصر بلند کی زینت بن کر رہ گئی۔ ہندوستانی مسلمانوں کے

ذہن پر بیسویں صدی میں سب سے گہرے اثرات امیر علی، ابوالکلام آزاد، نیاز فتحپوری اور اقبال کے پڑے ہیں۔ چاروں نے سرسید سے فیض حاصل کیا۔ چاروں کو سرسید کی تحریک کی روشنی ہی میں سمجھا جا سکتا ہے مگر چاروں کا علی گڑھ سے کوئی تعلق نہ تھا۔ وہ ایم۔ اے۔ او۔ کالج جس کی ہمارے رشید صاحب تعریف کرتے نہیں تھکتے مسلمانوں کی ذہنی قیادت اس لئے نہ کر سکا کہ سرسید نے اس کی خاطر پہلے تو "تہذیب الاخلاق" میں اخلاقی مسائل پر مضامین بند کرنے کا وعدہ کیا اور پھر کالج کی مذہبی تعلیم اس طبقے کے حوالے کر دی جس کی مخالفت وہ زور شور سے اپنی تحریروں میں کر چکے تھے۔ ظاہر ہے کہ مغربی علوم کی تعلیم اور انگریزی کے ذریعے سے تعلیم کے اچھے نتائج بھی برآمد ہوئے مگر سرسید کا بنیادی کام پورا نہ ہو سکا۔ یہ بنیادی کام ہندوستانی مسلمانوں کو ازمنۂ وسطیٰ کے ذہن سے نکال کر روشن خیالی کے دور میں لانے کا تھا۔ سرسید نے کالج کا جو ابتدائی خاکہ بنایا تھا اس میں بھی یہ گنجائش تھی کہ علوم حاضرہ سے باخبر علما پیدا کئے جا سکیں مگر اس خاکے کے صرف پہلے حصے پر عمل ہو سکا۔ دوسرے اور تیسرے حصے پر عمل کی نوبت ہی نہیں آئی۔ وہ خاکہ یہ تھا:

پہلا مدرسہ انگریزی کا ہوگا۔ اس میں بالکل انگریزی پڑھائی جائے گی۔ اور تمام علوم و فنون جو کچھ اس میں تعلیم ہوگا سب انگریزی میں ہوگا۔ اس مدرسے کے لئے دو مقصد سید صاحب کے پیش نظر تھے۔ ایک یہ کہ جو لوگ سرکاری عہدوں اور عزتوں کے خواہاں [illegible] فائدہ اٹھائیں۔ دوسرے مسلمانوں میں بھی ایک جماعت اس قسم کی ہو کہ [illegible] کمال انگریزی میں حاصل کرے کیونکہ اس جماعت سے ملک اور ملک کے لوگوں کو در ترقی تعلیم کے بہت فائدہ ہوگا۔ اور وہ ذریعہ اور منبع شیوع علم کے بن جاویں گے۔ ان کی بدولت تمام علوم انگریزی سے اردو میں آ جاویں گے اور ان کی ذات سے ملک کو منفعت عظیم پہنچے گی۔

دوسرا اردو مدرسہ — اس میں تمام علوم و فنون بزبان اردو پڑھائے جائیں گے۔

تیسرا عربی فارسی مدرسہ — اس میں ان انگریزی اور اردو مدرسوں کے فارغ التحصیل طلبہ کو جنھوں نے علوم و فنون پڑھ لینے کے بعد عربی یا فارسی لٹریچر و علوم میں کمال حاصل کرنے کا ارادہ کیا ہوگا تو ان کی پڑھائی فارسی عربی میں اعلیٰ درجہ تک اس مدرسہ میں ہوگی۔

ہمیں معلوم ہے کہ نہ اردو کا مدرسہ قائم ہوا نہ فارسی عربی کا اور انگریزی مدرسہ کا بھی صرف پہلا مقصد پورا ہوا۔ ڈاکٹر عابد حسین نے اپنی کتاب "ہندوستانی قومیت اور قومی تہذیب" میں لکھا ہے:

"علی گڑھ اس طبقے کے لوگوں کی آرزوؤں اور حوصلوں کا آئینہ بن گیا۔ اس میں

خوش حال خاندانوں کے لڑکے بقدرِ ضرورت جدید تعلیم حاصل کرتے تھے لیکن زیادہ زور ایسے وضع و لباس، اخلاق و آداب، کھیلوں اور ورزشوں پر دیا جاتا تھا جن کے ذریعے سے انگریز حاکموں کی خوشنودی اور قربت حاصل ہو سکے ..... سرسید کی اصلاحی تحریک کے دوسرے پہلوؤں سے علی گڑھ کا مدرسہ قریب قریب بے تعلق رہا۔ ان کے مذہبی افکار تو دراصل مسلمانوں کے کسی طبقے میں مقبول نہ ہوئے لیکن اردو ادب پر اور مسلمانوں کی عام ذہنی زندگی پر جو زبردست اثرات انھوں نے ڈالے وہ زیادہ تر براہِ راست، بغیر علی گڑھ کے توسط کے۔ انفرادی طور پر علی گڑھ کے بعض طلبا میں جنھیں سرسید سے ذاتی سابقہ رہا، ان کے علمی ذوق، ان کی آزادیٔ فکر، ان کے جوش، اصلاح اور حکومت کے مقابلے میں ان کے وقار اور خودداری کا شائبہ ضرور پیدا ہو گیا۔"

سرسید کے متعلق ان کے دور کے خاصے پڑھے لکھے اور سمجھدار لوگوں کا موقف اکبر کے ان اشعار سے واضح ہو جائے گا ؎

حاضر ہوا میں خدمتِ سید میں ایک رات — افسوس ہے کہ ہو نہ سکی کچھ زیادہ بات
بولے کہ تجھ پہ دین کی اصلاح فرض ہے — میں چل دیا یہ کہہ کے کہ آداب عرض ہے

آیئے دیکھیں کہ اکبر نے جسے "دین کی اصلاح" کہا ہے اور جسے اس زمانے میں نیچریت، بے دینی، الحاد اور کفر کا نام بھی دیا گیا تھا، دراصل کیا تھی:

"خدا خالق و صانع تمام کائنات کا ہے۔ اس کا کلام اور جس کو اس نے رسالت پر مبعوث کیا ہرگز خلافِ حقیقت و خلافِ واقعہ نہیں ہو سکتا۔ کلام مجید کلام الٰہی ہے۔ قرآن مجید کی جو آیات ہمیں خلافِ حقیقت معلوم ہوتی ہیں یا تو ہم نے ان کا مطلب غلط سمجھا ہے یا حقیقت یا واقعہ کو غلط سمجھا ہے۔ دینیات میں سنتِ نبوی کی اطاعت میں ہم مجبور ہیں اور دنیوی امور میں مجاز۔ احکام منصوصہ احکام دین بالیقین ہیں اور باقی مسائل اجتہادی اور قیاسی سب ظنی ہیں۔"

عقل جس سے سرسید کی مراد RATIONALISM نہیں بلکہ تجرباتی عقل یعنی EMPIRICAL REASON ہے، نیچر اور قوانین کو سمجھنے میں ہماری مدد کر سکتی ہے:

"شخصی عقل اور انسانی عقل یا عقلِ کلی میں فرق ہے۔ ایک شخص کی عقل کی غلطی

دوسرے شخص کی عقل سے اور ایک زمانے کی عقلوں کی غلطی دوسرے زمانے کی عقلوں کی غلطی سے صحیح ہو جاتی ہے۔ اس تجرباتی عقل کے علاوہ کوئی اور رہنما نہیں ہونا چاہئے۔ اجماعِ امت یا اجتہادِ ائمہ واجب التعمیل نہیں ہے۔ ہر تعلیم یافتہ اور صحیح العقل مسلمان اس بات کا حق دار ہے کہ ان مسائل میں جن کی بابت کوئی نص صریح موجود نہیں ہے، اپنی عقل اور بصیرت کے مطابق اسلام کی تعبیر کرے۔"

"مذہب اسلام ان بندشوں کو توڑنے آیا تھا جو فطرت یا نیچر پر لوگوں نے باندھی تھیں اور کوئی نئی بندش نیچر یا خدا کے دین پر باندھنے نہیں آیا۔ اس نے قیدیوں کی بیڑیوں کو توڑا ہے اور کوئی نئی بیڑی یا ہتھکڑی نہیں ڈالی۔ اس نے پورا حق آزادی کا فطرت، نیچر کے مطابق لوگوں کو دیا ہے اور اس کو ان کا دین بلکہ خدا کا دین بتایا ہے۔ بس اوپر کی بندش کو توڑنے دو اور ٹھیٹ مذہب اسلام کو، نیچر کو، خدا کے دین کو، خدا کے مذہب کو چمکنے دو۔ جو چمکے گا اور کسی کے چھپائے نہیں چھپے گا۔"

(مضامین سرسید شائع کردہ شیخ محمد اسماعیل، لاہور، حصہ پانزدہم ص ۱۴۷)

انھوں نے تہذیب الاخلاق کے پہلے پرچے میں ہندوستان کے مسلمانوں کو کامل درجے کی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کیا تھا۔ تہذیب سے ان کی مراد انسان کے تمام افعال ارادی اور اخلاق و معاملات اور معاشرت، تمدن، طریقۂ تمدن اور صرف اوقات و رسوم اور ہر قسم کے فنون و ہنر کو اعلیٰ درجہ کی عمدگی پر پہنچانا و ران کو نہایت خوبی اور خوش اسلوبی سے برتنا تھی۔ ہندوستان کے مسلمانوں کے لئے ان کے نزدیک ان چیزوں میں تہذیب کی ضرورت شدید تھی۔

آزادیِ رائے، درستیِ عقائدِ مذہبی، خیالات و افعالِ مذہبی، تدقیق، بعض مسائلِ مذہبی، تصحیحِ بعض مسائلِ مذہبی، تعلیم اطفال، سامانِ تعلیم، عورتوں کی تعلیم نیز فن و حرفہ۔ سب کے بعد اخلاقی، معاشرتی اور معاشی زندگی کی بیسیوں شقوں کا ذکر ہے جن کی اصلاح و ترقی "تہذیب الاخلاق" کے مقاصد میں داخل تھی۔ ان کے عنوانات حسب ذیل تھے۔

خود غرضی، عزت اور غیرت، ضبط اوقات، اخلاق، صدق مقال، دوستوں سے راہ و رسم، کلام، لہجہ، طریقِ زندگی، صفائی، طرزِ لباس، طریقِ اکل و شرب، تدبیر منزل (انتظام خانہ داری) رفاہ عورتوں کی حالت میں، کثرت ازدواج، غلامی، رسومات شادی، رسومات غمی، ترقی زراعت، تجارت۔

میں نے یہ عنوانات اس لئے بیان کر دیئے کہ اس سے سرسید کی نظر کی جامعیت کا اندازہ ہو جائے اور یہ بھی معلوم ہو جائے کہ عقائد، عبادات، معاملات تینوں پر ان کی نظر تھی۔ وہ ایسے عقیدے پر زور دینا چاہتے تھے جس کے ذریعہ سے معاملات پر حالات حاضرہ کی روشنی میں پوری توجہ کی گنجائش نکل سکے۔ اور محض فقہاء و علماء کے نظریات یا رسم و رواج کے بندھنوں کی وجہ سے پوری قوم کی ترقی میں خلل نہ پڑے۔ سرسید نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ اس زمانے کے علماء تک شریعت کے بعض احکامات کی تعمیل گول کر جاتے تھے۔ چنانچہ شاہ عبدالعزیز اپنی بیوہ بہن کو تفسیر قرآن کا درس دیتے وقت نکاح بیوگان کے احکام حذف کر جاتے تھے۔ سرسید کا خیال یہ تھا کہ قرآن کی رو سے ایک جورو ہونی چاہئے اور ایک سے زیادہ کی اجازت بعض خاص صورتوں کے لئے ہے ورنہ خدا کو معلوم ہے کہ ایک سے زیادہ عورتوں میں عدل کرنا مرد کے بس کی بات نہیں ہے۔ وہ سود کو جائز سمجھتے تھے، جہاد کو صرف مذہب کے دفاع کے لئے ضروری سمجھتے تھے۔ وہ شخصی حکومت کے خلاف تھے اور محدود بادشاہت کو بھی ناپسند کرتے تھے۔ ان کا خیال یہ تھا کہ ایک پریذیڈنٹ جس کو لوگ پسند کریں اس کو اسلام پسند کرتا ہے۔ وہ دولت کے ایک جگہ اکٹھا رہنے کو غلط سمجھتے تھے۔ وہ مذہب کے لحاظ سے اپنے آپ کو ریڈیکل سمجھتے تھے۔ انھوں نے صاف کہا کہ جس ملک میں مسلمان محکوم ہوں اور انھیں مذہبی آزادی حاصل ہو وہاں ان کو حکومت کے قوانین کی پابندی کرنی چاہئے۔

اگر سرسید کے مذہبی خیالات کالج میں پڑھائے جاتے، اگر ان کی تفسیر بھی دوسری تفسیروں کے ساتھ درس کا جز ہوتی، اگر ان کے ابتدائی خاکے کے مطابق انگریزی کے مدرسے کے علاوہ اردو کا مدرسہ اور عربی فارسی کا مدرسہ بھی ہوتا اور اگر انگریزی مدرسے کے صرف ایک مقصد کی فکر نہ ہوتی بلکہ دوسرے پر بھی توجہ ہوتی تو وہ ذہنی انقلاب عمل میں آسکتا تھا جو سرسید کا حقیقی مقصد تھا۔ لیکن مشکل یہ ہوئی کہ قدامت پرست مسلمانوں نے انگریزی تعلیم کے اوپری فوائد پر ہی توجہ کی اور صرف ملازمتوں کے حصول کا ہی ذریعہ سمجھا۔ اگر وہ معقول علوم کو اور انگریزی ادب کے سارے بنیادی افکار و اقدار کا خیر مقدم کرتے تو یقیناً یہ آتش نمرود اس طرح ان کے لئے گلزار بن جاتی جس طرح حضرت ابراہیمؑ کے لئے بن گئی تھی۔

بات یہ ہے کہ سائنس اور علوم جدیدہ یا مشین اور صنعتی کمالات سے واقف ہونا کافی نہیں ہے۔ ان کی روح تک پہنچنا ضروری ہے۔ ہندوستان میں عموماً اور ہندوستانی مسلمانوں میں خصوصاً ایک دو شاخہ پن ہے۔ یہ معلومات، وسائل، ہنر حاصل کرنے پر اس لئے تیار ہیں کہ بغیر

اس کے چارہ نہیں ہے مگر ان کے پیچھے جو ذہن ہے اسے قبول کرنے کو تیار نہیں۔

سرسید کو کالج کی خاطر اپنے مذہبی خیالات کی اشاعت ترک کرنا پڑی۔ کالج کے قیام کے سلسلے میں انھیں انگریز پرنسپلوں کی اپنی سیاست کو بھی قبول کرنا پڑا۔ اس وقت یہ مجبوریاں سمجھ میں آتی ہیں مگر یہ حیرت کی بات ہے کہ آج بھی ہندوستانی مسلمان مذہب کے سلسلے سرسید کا پوری طرح ممنون نہیں ہے۔ آج بھی اجتہاد جس کی ضرورت پر سرسید نے اتنا زور دیا تھا اور جس کو اقبال نے بھی اپنے فکر میں ایک مرکزی حیثیت دی ہے، ہندوستانی مسلمان کو ایک خطرہ نظر آتا ہے۔ مغرب جو صلیبی جنگوں کے اثرات کی وجہ سے اسلام کے ساتھ انصاف نہ کر سکا تھا، آج مستشرقین کے اثر سے اسلام کے آفاقی پیام کی اہمیت کو محسوس کرنے لگا ہے۔ ثافت، منٹگمری واٹ، برن ڈلیوس اور کینٹ ویل سمتھ کے خیالات اس سلسلے میں قابل غور ہیں۔۔۔

چند روشن خیال علماء کو چھوڑ کر مجموعی طور پر ہندوستان کے علماء تقلیدی رہے ہیں۔ انھوں نے اجتہاد کے سلسلے پر کما حقہٗ غور نہیں کیا۔ شبلی جب علی گڑھ ایم۔ اے۔ او۔ کالج سے مایوس ہوئے تو انھوں نے ندوۃ العلماء میں حریت پسند اور حالات زمانہ سے باخبر علماء پیدا کرنے کی سعی کی مگر جیسا کہ شرر نے لکھا ہے، علماء سے شبلی بری طرح پٹے اور ان کا یہ خواب کہ وہ روشن خیال علماء پیدا کریں گے، پارہ پارہ ہو گیا۔ ہاں ادھر ادھر اپنے بعض نقوش چھوڑ گیا۔ دیوبند کے علماء نے چونکہ مذہبی نقطۂ نظر سے انگریزوں کی غلامی پر احتجاج کیا اور سرسید نے مجموعی طور پر انگریزوں سے تعاون پر زور دیا اس لیے بہت سے لوگ دیوبند کے علماء کو ترقی پسند اور سرسید کو آزادیٔ ہند کا مخالف سمجھتے ہیں۔ حالانکہ دیوبند کے علماء کا یہ سیاسی رول، سیاست کے شعور پر مبنی نہیں تھا۔ ایک خاص مذہبی فکر کا نتیجہ تھا۔ جس میں انگریز اور اس کی ہر چیز سے تعاون مذہب کے خلاف سمجھا جاتا تھا۔ اس لئے میرے نزدیک ہندوستانی سیاست جمعیۃ العلماء کی قوم پرستی اور ہندوستان کی سیاست سے ہم آہنگی گو قابل تعریف ہے مگر اس لئے اہم اور معنی خیز نہیں ہے کہ موجودہ سیاست کے پیچ و خم کو سمجھے بغیر اور موجودہ ذہن اور اس ذہن کے طریقۂ فکر اور اس کی زبان کو استعمال کئے بغیر اور سائنس اور ٹکنالوجی نے جو عالمی مسائل پیدا کئے ہیں ان سے پوری طرح آشنا ہوئے بغیر سیاسی رول معنی خیز اور دور رس نہیں ہو سکتا۔ میرے نزدیک تہذیبی تصور میں انقلاب کے بغیر ریاست میں بھی کوئی انقلاب نہیں لایا جا سکتا۔ سرسید کے تہذیبی تصور میں اس دنیوی پہلو کا پورا احساس موجود ہے جو دین میں بھی اہمیت رکھتا

ہے یعنی معاملات اور تہذیبی تصور سے، زندگی کے تمام شعبوں یہاں تک کہ سیاست میں بھی انقلابی تبدیلیاں ممکن ہیں۔ اس لئے سرسید کے بنیادی تصورات اور ان کے عملی پروگرام میں جو وقتی ضروریات کے مطابق تھا فرق کرنا پڑے گا۔ یہ بنیادی تصورات آج بھی ہمارے لئے بڑی اہمیت رکھتے ہیں البتہ ان کے وقتی پروگرام کو گلدستۂ طاقِ نسیاں بنانا پڑے گا۔

کہا جا سکتا ہے کہ سرسید روشن خیالی کے دور کے تصورات اور انیسویں صدی کی سائنس سے بہت مرعوب تھے اور ان کی یہ ذہنی مرعوبیت ہمارے لئے نقصان دہ ہو سکتی ہے۔ یہاں میرے نزدیک ایک منطقی غلطی ہے۔ عالمی سرمایۂ افکار پر ہمارا اتنا ہی حق ہے جتنا کسی اور کا۔ اور ہمارا اپنا سرمایۂ افکار بھی صرف ہمارا نہیں ہے۔ دراصل افکار و علوم میں اس قسم کی دیواریں اس ذہن کی نشاندہی کرتی ہیں جو پھیلاؤ کے بجائے سکڑنے پر، نشر و اشاعت کے بجائے حفاظت پر، جذب و انجذاب کے بجائے ہر بیرونی اثر کو کاٹ کر پھینک دینے پر زور دیتا ہے۔ میرے نزدیک ہندوستانی مسلمانوں کی موجودہ ذہنی کیفیت کی ذمہ داری بڑی حد تک اسی سمٹے ہوئے ذہن، اس نقاب اور حجاب کی عادی طبیعت اور اسی علیحدگی پسندی پر ہے جو ہر میل میں مصیبت دیکھتی ہے، ہر نئی تحریک کو ایک نیا خطرہ سمجھتی ہے اور جسے آج کی زندگی بلاؤں کا ایک ہجوم نظر آتی ہے جو ہمارے مسلمانوں کو برباد کرنے پر تلی ہوئی ہے۔

میرے نزدیک سرسید کے بنیادی افکار کی روشنی میں ابوالکلام آزاد، نیاز فتحپوری اور اقبال کی اجتہاد سے دلچسپی کی معنویت واضح ہوگی۔ اقبال صرف شاعر نہ تھے۔ انھوں نے تقدیرِ امم اور عالم اسلام کے مسائل پر جس طرح غور کیا تھا اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ جدید دور کے امکانات سے واقف تھے اور وہ روایت کا اس طرح استعمال کرنا چاہتے تھے کہ وہ اجتہاد کے لئے دروازہ کھول سکے۔ سرسید کی تفسیر اور اقبال کی الٰہیات کی تشکیل جدید من وعن اور ابوالکلام آزاد کی سورہ فاتحہ کی تفسیر کو درسیات کی بنیاد بنانا چاہئے۔ اس کے علاوہ سرسید کے اس مکان کا جواب کھنڈر ہے اور جو زبانِ حال سے ہماری توجہ کا شاکی ہے۔ جلد سے جلد دوبارہ تعمیر کر کے اس میں ایک ایسا علمی تحقیقی ادارہ قائم کرنا چاہئے جو سرسید کے مجوزہ تیسرے مدرسے کی ضروریات پوری کر سکے۔ اس میں صرف وہ لوگ لئے جائیں جو ایک طرف اسلام اور دیگر مذاہب سے گہری واقفیت رکھتے ہیں اور دوسری طرف جدید علوم میں کم سے کم ایم۔ اے۔ کی ڈگری رکھتے ہیں۔ اس ادارے کو "تہذیب الاخلاق" بھی دوبارہ جاری کرنا چاہئے اور مستشرقین

کی تحقیقات کی مدد سے اور مشرقی و مغربی علوم کے سہارے ان تمام مسائل پر تحقیق و تدقیق کرنا چاہیئے جو ہندوستان میں اسلام کے حیات بخش اور حیات آفریں رول کے لئے ضروری ہیں۔ آج مسلمانوں کی ذہنی قیادت نہ صرف علمار کر سکتے ہیں، نہ سیاسی پارٹیوں سے وابستہ اور طاقت کے جویا لیڈر، نہ حکومت سے وابستہ حضرات نہ محض مخالفت کو شعار بنانے والے حضرات۔ اس ذہنی قیادت کے لئے جمہوریت پر اعتماد ضروری ہوگا۔ موجودہ مسائل کا ہمدردی سے مطالعہ کرنا ہوگا۔ تشکیک کو بھی ایمان کی ایک منزل سمجھنا پڑے گا اور سائنس اور ٹکنالوجی کے پیدا کردہ مسائل سے خوف زدہ ہونے کے بجائے ان میں اپنا راستہ تلاش کرنا پڑے گا، حریت فکر کو اپنانا پڑے گا اور مذہبی مسائل میں سنجیدہ اور پرخلوص اختلاف کی گنجائش رکھنا ہوگی۔ یہاں تک کہ جو لوگ مذہب کی اہمیت سے سرے سے انکار کرتے ہیں ان کو بھی مولانا حسرت کی طرح ایک مذہب کا پیرو ماننا پڑے گا۔۔۔

سرسیّد کا تہذیبی تصوّر اور موجودہ دور میں اس کی معنویت

میرے نزدیک آج کے دور میں چار چیزیں ایسی ہیں جو لوگوں کے دل و دماغ کو متاثر کرتی ہیں اور انھیں کے سہارے لوگ اپنی زندگی کی تعمیر کرنا چاہتے ہیں۔ پہلی قومیت، دوسری جمہوریت تیسری سیکولرزم اور چوتھی تہذیب۔ پھر ایک دلچسپ نکتہ یہ بھی ہے کہ قومیت، جمہوریت، سیکولرزم تینوں کو دلوں میں اتارنے کے لئے اور طرزِ زندگی بنانے کے لئے پہلے تہذیب کے پرانے تصور کو بدلنا ہوتا ہے۔ سرسید نے دراصل اس نکتہ کو دیکھ لیا تھا۔ یہی ان کی عظمت کا راز ہے۔ یہ بحث ہو سکتی ہے کہ ان کے مذہبی افکار کی آج زیادہ اہمیت ہے یا ان کے سیاسی افکار کی یا ادبی اقدار کی۔ مگر میرے نزدیک یہ بات بالکل واضح ہے کہ گو ان کا تہذیبی تصور جامع نہ تھا مگر انھوں نے تہذیب کی اہمیت کو محسوس کر لیا تھا۔ اس کے مختلف النوع اثرات کو سمجھ لیا تھا اور اس لئے وہ مروجہ تہذیبی تصور پر زور دیتے تھے۔ خود ان کے نزدیک اس تصور کی کیا اہمیت تھی چند اقتباسات سے واضح ہو جائے گا۔ "تہذیب الاخلاق" کے پہلے مضمون میں کہتے ہیں: "اس پرچے کے جاری کرنے سے مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو کامل درجے کا سویلیزیشن یعنی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کیا جاتا ہے تاکہ جس حقارت سے سویلیزڈ یعنی مہذب قومیں انھیں دیکھتی ہیں وہ رفع ہو اور وہ بھی دنیا میں معزز و مہذب قوم کہلائیں۔ سویلیزیشن سے مراد انسان کے تمام افعال ارادی اور اخلاق اور معاملات اور معاشرت اور تمدن اور طریقۂ تمدن اور صرف اوقات اور علوم اور ہر قسم کے فنون و ہنر کو اعلیٰ درجہ کی عمدگی پر پہنچانا اور ان کو نہایت خوبی اور خوش اسلوبی سے برتنا ہے جس سے اصلی خوشی اور جسمانی خوبی ہوتی ہے اور تمکین اور وقار اور قدر و منزلت حاصل کی جاتی ہے اور وحشیانہ پن اور انسانیت میں تمیز نظر آتی ہے۔ یہ بات نہایت سچ ہے کہ قوم کے مہذب ہونے میں اس کے مذہب کو بھی بڑا دخل ہے۔

بے شک بعض مذہب ایسے ہیں کہ وہ تہذیب قومی کے مانع ہیں۔ پس اب دیکھنا چاہیے کہ کیا اسلامی مذہب بھی ایسا ہی ہے "۔ مقالات سرسید جلد دہم ص ۳۵-۳۶ اختتام سال یکم محرم الحرام ۱۲۹۱ھ کے عنوان سے مضمون میں لکھتے ہیں :

"اصل مقصود تو ہمارا اس پرچے کا تہذیب قومی ہے۔ مسائل مذہبی کی بحث بدرجہ مجبوری آجاتی ہے "۔

ایڈیسن اور سٹیل کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"سٹیل اور ایڈیسن کو اپنے زمانے میں یک بات کی آسانی تھی کہ ان کی تحریر اور ان کے فیورت تہذیب و شائستگی و حسن و معاشرت پر محدود تھے۔ مذہبی مسائل کی چھیڑ چھاڑ ان میں کچھ نہیں تھی۔ ہم بھی مذہبی خیالات سے بہت بچنا چاہتے ہیں مگر ہمارے ہاں تمام رسمیں اور عادتیں مذہب سے ایسی مل گئی ہیں کہ بغیر مذہبی

بحث کے ایک قدم بھی تہذیب و شائستگی کی راہ میں نہیں چل سکتے۔ ہم مجبور ہیں کہ تہذیب و شائستگی اور حسن معاشرت سکھانے میں ہم کو مذہبی بحث کرنی پڑتی ہے "۔

یکم محرم الحرام ۱۲۹۰ھ کے عنوان سے مضمون میں لکھتے ہیں :

"اس پرچے میں ہم کو عقاید و مسائل مذہبی سے بحث کرنا مقصود اصلی نہیں ہے مگر جو مسلمانوں نے مثل ہندوؤں کے مذہب اور تمدن معاشرت کو متحد سمجھ رکھا ہے اس لیے بہ مجبوری ان مسائل مذہبی سے بحث میں آجاتی ہے جو ہمارے مقصود سے علاقہ رکھتے ہیں "۔

۱۸۸۶ء میں محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے پہلے جلسے میں انھوں نے کہا تھا :

"جن لوگوں کا خیال ہے کہ پولیٹیکل امور پر بحث کرنے سے ہماری قومی ترقی ہوگی ان سے میں اتفاق نہیں کرتا بلکہ میں تعلیم کی ترقی کو اور صرف تعلیم کو ذریعہ قومی ترقی سمجھتا ہوں "۔

یعنی سرسید کے یہاں مذہبی اصلاح اور سیاسی طریقہ کار دونوں ضمنی ہیں۔ بنیادی چیز ان کا تہذیبی تصور ہے۔ ڈاکٹر عابد حسین نے اپنی کتاب "ہندوستانی مسلمان آئینۂ ایام میں" میں ان کے تہذیبی کارنامے کو ان الفاظ میں خراج عقیدت پیش کیا ہے :

نظر تھی ہندوستان میں اس لئے قبضہ حاصل کرلیا کہ ہندوستان ایک شاندار تہذیبی میراث رکھتے
ہوئے نہ اس میراث کو سب کے لئے قابلِ سینہ تاب بنا سکا تھا اور نہ سب کو اس کا عرفان دے
سکا تھا۔ سچی بات تو یہ ہے کہ یہ میراث ایک بہت بڑے حصے کے لئے کوئی معنویت ہی نہیں رکھتی تھی۔
اس کے ہندو مذہب کے ایک ناقص اور غیر عقلی تصور کی وجہ سے دنیا کے کاروبار کو بھی ایک رواجی
مذہبی طریقے سے انجام دیتا تھا۔ یہ ارجنیت کے بجائے مادرائیت کا۔ سارے سماج سے کام لینے کے
بجائے ایک گروہ کے استحصال کا زیادہ خوگر تھا۔ اس کی تعلیم محدود نظر دیتی تھی۔ اس کا مذہب بالائی
طبقے کی چیرہ دستی کو نہ روک سکتا تھا بلکہ اس کا آلۂ کار بن جاتا تھا اور انھیں زبوں حالی پر قانع بناتا
تھا۔ اس میں سماج کا نصف حصہ یعنی عورت بھرپور حصہ نہیں لے سکتی تھی۔ اس میں ایک طبقے سے
دوسرے طبقے تک پہنچنے اور ایک درجے سے دوسرے درجے تک ترقی کرنے کے وافر مواقع نہ
تھے۔ پھر اس میں وہ دھندلکا تھا جس میں لوگ دوسرے کو تو کیا اپنے کو بھی مشکل سے پہچان سکتے تھے۔

سرسید نے جب تہذیب کا ذکر کرتے ہوئے شائستہ قوموں کی خوبیاں گنائیں اور اپنی قوم کی
پستی کا رونا رویا تو ان کا تہذیبی تصور جامع نہ تھا مگر جاگیردارانہ اور مشرقی تہذیبی تصور سے ارفع ضرور تھا۔
اس میں خوبی یہ تھی کہ یہ مذہب کا احترام کرتے ہوئے مذہب پر تکیہ کرکے آنکھیں بند کرکے بیٹھ رہنے
کو غلط سمجھتا تھا۔ یہ مذہب میں عقیدہ کو تجربے کے مطابق بنانا چاہتا تھا۔ نیچر کو خدا کا فعل کہتا تھا اور مذہب
کو خدا کا قول۔ اور قول و فعل میں مطابقت ڈھونڈتا تھا۔ یہ اجتماعی عقل پر زور دیتا تھا لیکن مذہب
کے ایک اور پہلو پر زور دینا بھی ضروری سمجھتا تھا اور یہ تھے معاملات۔ اس وجہ سے نادان خدا پرست پر
دانا دنیا دار کو ترجیح دی گئی تھی اور اسی وجہ سے پٹنہ کی ایک تقریر میں یہ کہا گیا تھا کہ دنیا چھوڑنے سے
دین بھی جاتا ہے۔ اس کو ہم سیکولر طرزِ فکر کا آغاز کہہ سکتے ہیں۔

سرسید کے ایم۔ اے۔ او۔ کالج نے سرسید کے تہذیب الاخلاق کی اہمیت کو پوری طرح اجاگر
نہیں ہونے دیا۔ "تہذیب الاخلاق" میں سرسید کی صحت مند فکر اپنے شباب پر نظر آتی ہے۔ ایم۔
اے۔ او۔ کالج سرسید کے خوابوں کی ادھوری تعبیر ہے۔ ایم۔ اے۔ او۔ کالج کی خاطر سرسید نے
اپنے تہذیبی و مذہبی افکار کی اشاعت پر توجہ کم کردی۔ انھوں نے تعلیم کی ضرورت پر جو زور دیا وہ
بجا تھا۔ انھوں نے سائنٹفک سوسائٹی ورناکیولر یونیورسٹی اور "تہذیب الاخلاق" کے ذریعے
جن اصولوں کا پرچار کیا تھا ایم۔ اے۔ او۔ کالج کی خاطر ان میں سے بہت سوں کو قربان کردیا۔ انھوں
نے اپنے دور کے علما سے بہت جلد صلح کرلی۔ کیونکہ ان کی قوم پرستی اور نسل اتنی معنی خیز چیز نہیں
جتنی ہم سمجھتے ہیں۔ ان علما کے نزدیک برطانوی سامراج کی مخالفت ایک مذہبی فریضہ ہے۔

باخبر کرنے کا جذبہ، اور ناگپور یونیورسٹی کی اسکیم تھی جسے سرسید نے انگلستان کے سفر کے بعد پس پشت ڈال دیا۔ میں علی گڑھ تحریک کا آغاز سائنٹفک سوسائٹی اور گزٹ سے کرتا ہوں جو سوسائٹی غازی پور میں قائم ہوئی مگر اسے استحکام علی گڑھ میں ملا۔

تہذیب الاخلاق، ایم۔ اے۔ او۔ کالج اور علی گڑھ تحریک کے بڑے کارنامے ہیں۔ تہذیب الاخلاق کے متعلق سرسید نے لکھا تھا کہ اصل مقصد جو ہمارا اس پرچے کا تہذیب قومی ہے۔ مسائل مذہبی کی بحث بدرجہ مجبوری آجاتی ہے۔" تہذیب الاخلاق کے اجرا سے سرسید کا مقصد یہ تھا کہ "ہندوستان کے مسلمانوں کو کامل درجے کی سویلیزیشن یعنی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کیا جائے۔" سویلیزیشن سے انھوں نے انسان کے تمام افعال ارادی اور اخلاق اور معاملات اور معاشرت، تمدن اور طریقہ تمدن اور صرف اوقات اور علوم اور ہر قسم کے فنون و ہنر کو اعلیٰ درجہ کی عمدگی پر پہنچانا اور ان کو نہایت خوبی اور خوش اسلوبی سے برتنا مراد لیا تھا۔ ہندوستان کے مسلمانوں کے لیے جن چیزوں میں انھوں نے تہذیب چاہی تھی وہ آزادی رائے، درستی عقائد مذہبی، خیرات و افعال مذہبی، تدقیق بعض مسائل مذہبی، تصحیح بعض مسائل مذہبی، تعلیم اطفال (دینی و دنیوی، دونوں قسم کی اعلیٰ درجہ تک) سامانِ تعلیم، عورتوں کی تعلیم (یعنی دست کاری) ہنر و فن و حرفہ تھے۔ اخلاقی، معاشرتی اور معاشی زندگی میں سرسید نے بیس اور شقوں کا ذکر کیا تھا لیکن جن کی اصلاح و ترقی تہذیب الاخلاق کے مقصد میں داخل ہیں۔ یہ تھیں خود غرضی، عزت و غیرت، ضبط اوقات، اخلاق، صدق خیال، دوستوں سے رد و کد، کبر، حسد، طریق زندگی صفائی ذرائع معاش، طریق اکل و شرب، تدبیر منزل، رانڈ عورتوں کی حالت میں، کثرت ازدواج، غلامی، رسومات شادی، رسومات غمی، ترقی زراعت، تجارت۔

انفرادی اور اجتماعی زندگی کے اس خاکے جامع پروگرام کے علاوہ اردو ادب اور انشا پر بھی خاص توجہ رہی۔ ان کا زور قدیم طرز کے بجائے اس طرز نثر پر تھا جو سیدھے سادے اور دل میں بیٹھنے والی ہے۔ حالی کا سادگی، اصلیت اور جوش کا تصور اسی کی ترقی یافتہ صورت ہے گو انھوں نے ملٹن کے ایک قول کو کھینچ تان کر اپنے لیے استعمال کیا ہے۔

ایم۔ اے۔ او۔ کالج کا صرف انگریزی کا مدرسہ عام طور سے یاد رہ جاتا ہے۔ مدرسۃ العلوم کا مقصد سرسید کے ذہن میں یہ تھا کہ یہ تین مدرسوں پر مشتمل ہوگا۔ پہلا مدرسہ انگریزی جس میں تمام علوم و فنون کی تعلیم انگریزی میں ہوگی۔ اس مدرسے کے دو مقصد تھے۔ ایک سرکاری عہدوں اور عزتوں سے

کے من ویزداں میں بھی سرسید کے اثرات ملتے ہیں مگر عام طور پر بیسویں صدی کی مسلم دانشوری
ان کو نظر انداز کرتی رہی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ سرسید کے افکار پر انیسویں صدی کے عقلیت کے
محدود نظریے کا اثر غالب تھا اور ان کی خدا کے قول اور خدا کے فعل میں مطابقت پیدا کرنے
کی کوشش ایک جدید علم کلام سے زیادہ نہ تھی مگر پھر بھی اس میں حقیقی مذہب اور روایتی بنیادی
عقائد اور رسمی اور رواجی مذہب کا فرق جس طرح واضح کیا گیا تھا اور معاملات پر جس طرح زور
دیا گیا تھا وہ بڑی معنویت رکھتا ہے۔

سرسید کے مذہبی افکار سے اتفاق ضروری نہیں مگر اس بات کی ضرورت آج بھی ہے کہ
حقیقی اسلام اور رواجی اسلام میں فرق کیا جائے۔ اجتہاد کی ضرورت پر زور دیا جائے اور سائنسی
فکر کو مذہب مخالف سمجھنے کے بجائے حقیقت کی ایک متوازی تلاش مانا جائے۔ علی گڑھ تحریک
میں ایک سائنسی نظر پیدا کرنے کا امکان تھا۔ اس امکان کے فروغ کے لئے مناسب فضا پیدا نہ
ہو سکی۔ سائنٹفک سوسائٹی کو زندہ کرنے کی کوششیں ہوئیں مگر یہ دور نہ چل سکیں۔ مسلمانوں
میں سائنس کے فروغ کی کوشش اب شروع ہوئی ہے۔ خدا کرے یہ برگ و بار لاسکے۔ تہذیب
اخلاق کو بھی سائنسی مزاج پیدا کرنے، جمہوری اور سیکولر قدروں کی اشاعت کرنے اور قوم
کے ذہنوں میں پرسوز عقلیت پیدا کرنے کے لئے ابھی بہت کچھ کرنا ہے۔

علی گڑھ تحریک میں کچھ لوگوں کو فرقہ واریت بھی نظر آتی اور سرسید کی کانگریس کی
مخالفت کو اس فرقہ واریت کا نقطۂ آغاز سمجھا گیا۔ مسلمانوں کی ترقی کی کوشش کسی طرح فرقہ وارانہ نہیں
کہی جا سکتی۔ اگر انگریز حاکموں اور ان کے کچھ حواریوں کی وجہ سے اس تحریک کو بعد میں فرقہ وارانہ
مقاصد کے لئے بھی استعمال کیا گیا تو اس سے تحریک کی فرقہ واریت ظاہر نہیں ہوتی۔ حیرت یہ معلوم
ہوتا ہے کہ ایک عظیم الشان دریا جس سے کہ آب بن گیا۔ ایم۔ اے۔ او۔ کالج مسلمانوں میں تعلیم کی
ترقی کے لئے کھولا گیا تھا مگر اس میں شروع سے غیر مسلم طلبا اور اساتذہ کی خاصی تعداد تھی۔
سرسید نے کانگریس کی مخالفت کے لئے کوئی مسلم جماعت نہیں بنائی۔ برٹش انڈین پیٹریاٹک
ایسوسی ایشن بنائی۔ اگر وہ تعلیم حاصل کرنے سے پہلے سیاسی جدوجہد کو قبل از وقت سمجھتے تھے تو

یہ کوئی غلط بات نہ تھی۔

مسلمانوں میں جوش ہمیشہ رہا ہے۔ ان میں ہوش کی کمی برابر رہی ہے تعلیم کے ذریعے سے سرسید مسلمانوں کو وقتی سیاست کے بجائے دور رس سیاست یعنی جینے کا سلیقہ سکھانا چاہتے تھے۔ سیاست دراصل جینے کے آداب کا دوسرا نام ہے۔ نئی زندگی کے لیے نئے ساز و سامان سے آراستہ ہونا ضروری تھا۔ سرسید کے اثر سے ایک نئی مشرقیت بھی وجود میں آئی جس کا ظہور شبلی، محمد علی، اقبال، ابوالکلام سبھی میں ہوتا ہے۔ علی گڑھ تحریک مغرب پیروی کی فضا سے عبارت نہیں ہے، حسرت جیسے مجاہدین سے بھی عبارت ہے۔

سرسید کی سیاست کی معنویت آج کیا ہے۔ سرسید پان اسلامزم کے خلاف تھے جبھی تو جمال الدین افغانی نے ان پر طنز کے تیر برسائے۔ ان کی بساط ہندوستانی تھی اور ان کا افق بھی ہندوستانی۔ وہ ایک سیکولر ذہن رکھتے تھے۔ ان کا یہ مقولہ "دین چھوڑنے سے دنیا نہیں جاتی مگر دنیا چھوڑنے سے دین بھی جاتا ہے" نہایت معنی خیز ہے۔ سرسید کا ۱۸۸۷ء میں مسلمانوں کو یہ مشورہ دینا کہ وہ کانگریس سے علیحدہ رہیں غلط نہ تھا۔ غلطی یہ ہوئی کہ اسے حکمت عملی کے بجائے اصول تصور کیا گیا۔ مسلم لیگ اگر صرف مسلمانوں کے مذہبی اور مخصوص تہذیبی حقوق کے لیے کام کرتی اور سیاسی میدان میں انھیں آزاد چھوڑ دیتی تو بہتر ہوتا مگر وہ حقوق طلبی اور مراعات طلبی کی دوڑ میں برطانوی اقتدار کا آلہ کار بن گئی۔ ہندوستانی مسلمانوں کا تشخص برقرار رہنا ضروری ہے۔ اس کے ساتھ ان میں قومی تشخص کا احساس بھی ضروری ہے۔ دونوں میں کوئی تضاد نہیں ہے۔

علی گڑھ تحریک نے یہ بات واضح کردی کہ نئے دور میں مسلمانان ہند کی قیادت علما کے بجائے وہ طبقہ کرے گا جو ایک طرف اپنے مذہبی سرمایے سے آشنا ہو اور قرآن اور حدیث اور اسلامی علوم کے بحر کا شناور ہو خواہ عالم دین نہ کہلاتا ہو اور دوسری طرف وہ جدید علوم، جدید دور کے مسائل اور اس دور کی زبان کو سمجھتا ہو۔ اس نے یہ بھی ثابت کردیا کہ جب تک تہذیب کا تصور وسیع نہ ہو، مذہب کی روح کو نہ سمجھا جائے، اپنی زبان و ادب کے ذریعے سے بات نہ کہی جائے اس وقت تک کوئی ذہنی انقلاب نہیں ہو سکتا۔ علما اگرچہ برطانوی سامراج کے خلاف تھے مگر وہ

اردو اور ہندوستانی تہذیب

بظاہر اردو اور ہندوستانی تہذیب کے موضوع پر کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہونی چاہیے تھی کیونکہ اردو ایک جدید ہندوستانی زبان ہے اور ہماری مشترک تہذیب کی ایک شاندار مظہر۔ لیکن ہوا یہ ہے کہ کچھ حلقوں کی طرف سے ایسے خیالات ظاہر کیے گئے ہیں جن کا اثر اب بھی بہت ہے، اور اس وجہ سے آزاد ہندوستان میں اب بھی نہ تو اردو کی ہندوستانیت کو پوری طرح تسلیم کیا گیا ہے نہ وہ جس مشترک تہذیب کی نمائندہ ہے اس تہذیب کے سارے سرمائے کو اپنانے کا جذبہ عام ہے۔ اس کے ساتھ ملک کی آزادی کے ساتھ چونکہ اس کی تقسیم بھی عمل میں آئی، اس لیے اس تقسیم کی وجہ سے ہر مسئلے کو ایک محدود سیاسی نقطۂ نظر سے دیکھا جانے لگا اور اردو بھی اس محدود سیاسی نقطۂ نظر کا شکار ہوئی۔ اگرچہ آزادی کو اب ۳۷ سال سے زیادہ ہونے کو آئے مگر ابھی تک اس زبان کی تعلیم اور چلن میں رکاوٹیں ہیں۔ دستور نے اسے حقوق دیے ہیں ان کی پاسداری ابھی بہت کم ہے۔ آزادی کے بعد ہندوستانی ادبیات کو جو فروغ ہوا ہے، اس کی وجہ سے اردو ادب کی مقبولیت ضرور بڑھی ہے۔ اعلیٰ تعلیم کی منزل پر خاصی سہولتیں بھی ہیں۔ ساہتیہ اکاڈمی اور ریاستی اکیڈمیوں کے ذریعے سے اردو ادب کے سرمایے میں اضافہ بھی ہوا ہے۔ فلموں اور مشاعروں کے ذریعے سے اردو زبان اور اردو شاعری کی مقبولیت بھی پہلے سے زیادہ ہے مگر نہ تو ابتدائی منزل و ثانوی منزل پر اردو کے ذریعے سے تعلیم کا انتظام ہے۔ نہ اردو پڑھانے کے لیے اساتذہ کی تربیت کا کما حقہ بندوبست ہے۔ نہ لسانی فارمولے کو دیانت سے چلایا گیا ہے۔ نہ ان ریاستوں میں جہاں ہندی سرکاری زبان ہے، اردو کے جائز حقوق کی پاسداری ملتی ہے۔ بات یہ ہے کہ ہندوستانی

جمہوریت، باوجود جواہر لال نہرو کی قیادت کے، اُس احیا پرستی سے بلند نہیں ہو سکی ہے، جس
کے نزدیک ہندوستان کے معنی صرف قدیم ہندوستان کے ہیں اور جس کا نعرہ ہندی،
ہندو اور ہندوستان سے آگے نہیں جاتا۔ جمہوریت میں رائے عامہ کی بڑی اہمیت ہے
اس لیے ضروری ہے کہ رائے عامہ کو اس انحراف سے بچایا جائے جس کی وہ ذہنی پستی
کی وجہ سے شکار ہو رہی ہے۔ آزاد ہندوستان اور جمہوریت میں نفیس رشتہ ہندوستان
ہندوستان کی ساری تاریخ، اُس کے سارے مذاہب کی طرح اور وحدت اس کی تہذیب
کشمیر سے کنیا کماری اور گجرات سے گوہاٹی تک اس کی بستیاں اور اس کے سارے
نقش و آثار، اُس کی زبانوں، اس کے کھیت اور کھلیان، اس کے صنعتی اداروں اور
کارخانوں، اُس کے پہاڑ، دریا، جنگل اور میدان، اُس کے دیہات اور اس کے شہری اور
اُس کے بھولے بھالے عوام، اُس کے پنڈت اور ودوان اور اُس کے ان پڑھ دیہاتی، سبھی
کو اپناتا ہے، سب پر نظر رکھتا ہے اور اُس کے دل کی دھڑکن میں سبھی کے دل کی دھڑکن
شامل ہے۔ بقولِ غالب:

ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے
سر پائے خم پہ چاہیے ہنگامِ مے کشی
رو سوئے قبلہ وقتِ مناجات چاہیے
یعنی بحسبِ گردشِ پیمانۂ صفات
عارف ہمیشہ مستِ مئے ذات چاہیے

ذات اور صفات کے مفہوم کی اس توسیع پر نظر رہنی چاہیے۔

یہ برصغیر جسے جنوبی ایشیا بھی کہتے ہیں، دراصل تین تہذیبی دھاروں کا گہوارہ ہے۔
ایک جنوبی ایشیا کی تہذیب ہے جسے سہولت کے لیے دراوڑی تہذیب کا نام دے
سکتے ہیں۔ دوسری جنوبی مشرقی ایشیا کی تہذیب ہے جس کا سلسلہ بنگال سے ملایا اور
انڈونیشیا تک پھیلا ہوا ہے، اور تیسری وسط ایشیائی اور مغربی ایشیائی تہذیب ہے۔

تمام اثرات کو ایک منفرد اور مخصوص رنگ سے ظاہر کرتا ہے۔ اس لیے اسے مشترک
تہذیب کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ ہندوستان کو ایک جغرافیائی وحدت ہمالیہ پہاڑ اور
خلیج بنگال اور بحر عرب نے عطا کی ہے لیکن اس جغرافیائی وحدت کے ساتھ تاریخ نے
اسے ایک رنگا رنگی، ایک بوقلمونی اور ایک گنگا جمنی کیفیت عطا کی ہے۔ سیاسی
تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں، مگر ہندوستان کا تہذیبی نظام اپنے آپ میں مکمل تھا۔ اشوک
کے زمانے میں گپتا دور اور اکبر کے عہد میں ملک کا ایک سیاسی طاقت کے زیر نگیں
رہا۔ اس کے باوجود مختلف علاقوں میں تہذیبی جزیرے بھی رہے۔ انگریزوں کے تحت پورے ملک
کو ایک سیاسی وحدت ملی اور آزادی کے بعد اس کا احساس بھی بڑھا۔ مگر ہندوستانی تہذیب
میں کثرت کی رنگا رنگی اور اس کثرت میں ایک وحدت، دونوں پہلو ضروری ہیں کیونکہ
یہی اس تہذیب کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔

یوں تو نسل کی طرح کوئی تہذیب بھی بالکل خالص نہیں ہوتی۔ تاریخ کے موڑ
اور اس کی کروٹیں، نئے میلانات اور رجحانات، نئی ٹیکنالوجی ان سب کے اثرات
پڑتے رہتے ہیں، پھر بھی جغرافیائی بساط یعنی پہاڑوں، دریاؤں، میدانوں، دشت و
صحرا، پہاڑوں کے درّوں ان سب کے ذریعہ سے تہذیبی قدروں کی حد بندی ہوتی
رہتی ہے۔ یہی جغرافیہ آب و ہوا، موسموں، جنگلوں، لباس، طور، میلوں، تہواروں سب
پر اثر ڈالتا ہے۔ مذاہب، عقیدہ، عبادت اور رسوم، سب تہذیب پر اثر انداز ہوتے
ہیں۔ اس لیے ہندوستانی تہذیب کے تصور میں پورے ہندوستان کی تاریخ اور اس
کی ہر کروٹ اور اس کروٹ کے نتائج کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ
نو آبادیاتی دور یعنی انگریزوں کے اقتدار کے دور میں، انگریز مؤرخوں اور مستشرقین اور
مشنریوں کے ذریعہ، ہندوستانی تہذیب کا ایک رخا نقش اور سطحی تصور عام ہوا
جسے بدقسمتی سے ہندوستانیوں نے بھی قبول کر لیا۔ سرسید جیسے عظیم انسان بھی مغربی تہذیب
کی ظاہری چمک دمک سے اتنے خیرہ ہوا کہ لندن سے خطوط میں انہوں نے انگلستان کی ایک
معمولی خادمہ کو ہندوستان کی ایک بیگم سے زیادہ مہذب قرار دیا۔ حقیقت سے انکار

نہیں کہ مغربی تہذیب کے عناصر نہایت ترقی یافتہ ہیں مگر اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ ہم مشرقی یا ہندوستانی تہذیب کو ادنا درجے اور مغربی تہذیب کو اعلا درجے کا قرار دیں۔ بعض عناصر کی ترقی، بعض عناصر میں کمی کبھی رکھتی ہے۔ اِس لیے تہذیب کے مطالعے میں (CULTURAL RELATIVISM) یا تہذیبی اضافیت کا نظریہ اب زیادہ صحت مند اور جامع نظریہ کہا جاتا ہے۔ دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ آزادی کے بعد ہمارے یہاں احیا پرستی کی تحریک بہت زور شور سے اُبھری ہے۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ ۱۹۴۷ء میں جواہر لال نہرو نے تو یہ کہا تھا کہ ہم تقریباً دو سو سال کی غلامی سے آزاد ہوئے ہیں، مگر گووند بلبھ پنت وزیر اعلا اُتر پردیش نے لکھنؤ میں یہ ارشاد کیا تھا کہ ہم ہزار سال کی غلامی سے آزاد ہوئے ہیں تاریخ کے ساتھ یہ بہت بڑی ناانصافی تھی، مگر اُس وقت اس کے خلاف کوئی آواز بلند نہیں کی گئی۔ جواہر لال نہرو ملک کے وزیر اعظم تھے۔ پنت جی ایک ریاست کے وزیر اعلا مگر اکثریت کو پنت جی کی بات زیادہ پسند تھی۔ ۱۹۶۲ء میں ہم لوگوں نے لال قلعے میں جشن بہادر شاہ ظفر منایا تھا جس کی صدارت جواہر لال نہرو نے کی تھی۔ اُنھوں نے دیوانِ عام میں کھڑے ہو کر یہ اعلان کیا تھا کہ مغل ہمارے تھے اور اس طرح مغل تہذیب کی ہندوستانیت پر زور دیا تھا مگر پنڈت جی کی بات سن لی جاتی تھی۔ ہندوستان کے قدیم دور میں کئی زبانوں کا عروج ہوا۔ ان میں پالی اور سنسکرت کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ بلکہ میں تو یہ بھی تسلیم کرنے کو تیار ہوں کہ قدیم ہندوستان کے افکار، ذہنی نشو و نما اور نظریات کو سمجھنے کے لیے سنسکرت کو کنجی سمجھنا چاہیے۔ اِس بات سے علاقائی زبانوں کی اپنی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ اسی طرح وسطی دور کی کنجی فارسی ہے جو آریائی زبان ہے اور جس نے علاقائی زبانوں پر گہرے اثرات ڈالے سنیتی کمار چٹرجی نے تو یہاں تک کہا ہے کہ اگر مسلمانوں کی ایک مرکزی حکومت دہلی میں نہ ہوتی تو جدید ہندوستانی زبانیں تو پھر بھی ترقی کرتیں، مگر اس ترقی میں بہت دیر لگتی۔ بہر حال یہ ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ ہماری تاریخ کے وسطی دور میں ایک طرف فارسی سرکاری کاموں کے لیے استعمال ہوئی اور اس کا اثر زندگی کے تمام شعبوں پر پڑا۔ دوسرے اسی زمانے میں جدید ہندوستانی زبانیں بول چال کی زبان کی حد سے آگے

بڑھ کر ادب پیدا کرنے لگیں۔ یہاں یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہیے کہ جو فارسی ہندوستان میں پھلی پھولی وہ اگرچہ ایک خاص طبقے تک محدود رہی یعنی علما، سرکاری کارکن اور شرفا مگر اس میں علمی، مذہبی، ادبی، تاریخی ہر قسم کا سرمایہ فراہم ہوا۔ یہ فارسی ایرانی فارسی سے مختلف تھی، اور بالآخر سبک ہندی کہلائی۔ وسط ایشیا، افغانستان اور برصغیر میں اس کو بہت فروغ ہوا اور ان سارے علاقوں میں لہجے کی مماثلت اسے ایرانی فارسی سے ممتاز کرتی ہے۔

جدید دور کی کنجی بلاشبہ انگریزی ہے۔ انگریزی کا اثر ہندوستان کی سبھی زبانوں پر دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ اثر خاصا ہمہ گیر ہے اور اب تو یہاں تک کہا جانے لگا ہے کہ ہندوستان کی ایک زبان انگریزی یا انڈین انگلش بھی ہے جس میں نثر کے علاوہ شاعری کے بھی قابلِ قدر نمونے ملتے ہیں۔ انگریزی تہذیب نے ہندوستانی تہذیب کو بھی خاصا متاثر کیا ہے اور دوسری ہندوستانی زبانوں کی طرح اُردو زبان و ادب پر بھی گہرا اثر ڈالا ہے جس کی نشاندہی آگے چل کر کی جائے گی۔

تہذیب سے کیا مراد ہے؟ اور اس کے مطالعے میں کن عناصر پر توجہ ضروری ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے پہلے ہمیں تہذیب کی ایک جامع تعریف کو سامنے رکھنا چاہیے۔ ڈاکٹر عابد حسین نے اپنی کتاب "قومی تہذیب کا مسئلہ" میں تہذیب کی یہ تعریف کی ہے:

> "تہذیب نام ہے اقدار کے ہم آہنگ شعور کا جو ایک انسانی جماعت رکھتی ہے۔ جسے وہ اپنے اجتماعی ادارات میں ایک معروضی شکل دیتی ہے، جسے افراد اپنے جذبات و رجحانات، اپنے سبھاؤ اور برتاؤ میں، اور اُن اثرات میں ظاہر کرتے ہیں جو وہ مادّی اشیا پر ڈالتے ہیں۔"

اس تعریف کی وضاحت میں اُنھوں نے تہذیب کو مذہب اور تمدن سے ممیز کیا ہے۔ روحِ مذہب کو یعنی اُس واردات کو جو ہم پر حیات و کائنات کی حقیقت اور اُس کے مقصد کو منکشف کرتی ہے اور اس اعتبار سے اقدار کو سندِ قبول بخشتی ہے تہذیب کا حقیقی جوہر کہتے ہیں اور ساری تہذیب کو اس کا ظہور، لیکن جب مذہب اس ہیئت معروضی

کے معنی میں ہے جس میں واردات حقیقت مشخص ہوتی ہے تو وہ مذہب کو تہذیب کا محض
ایک جز سمجھتے ہیں، خواہ یہ کتنا ہی اہم جز کیوں نہ ہو۔ تمدن اور تہذیب اکثر ہم معنی سمجھے جاتے
ہیں لیکن عابد حسین کے نزدیک تمدن تہذیب کے مادی پہلو کی ایک ترقی یافتہ حالت
کا نام ہے۔ ان کے الفاظ میں اگر تمدنی زندگی کے تکلفات قوموں کو مذہب اور اخلاق
سے بے پروا کر دیں یا انھیں اتنا آرام طلب بنا دیں کہ وہ اپنی حفاظت کے قابل نہ رہیں
تو تہذیب کو نئی زندگی بخشنے کے لیے ایک تحریک اور فرسودہ تمدن کو مٹانے کی ضرورت
ہوتی ہے۔"

ہندوستان ایک قدیم ملک ہے۔ مگر یہ ایک نئی قوم ہے۔ قومیت کا یہ تصور
مغرب سے آیا ہے۔ محبت وطن تو شروع سے رہی ہے اور انسان کی فطرت ہے۔ مگر
ہندوستانی قومیت جدید دور کی پیداوار ہے اور ابھی یہ ساری زندگی کا دستور العمل
اور ہمدردی کی دھڑکن نہیں بنی ہے۔ پھر ہندوستانی قومیت میں مختلف علاقوں کی
قومیتیں اپنا اپنا تشخص بھی رکھتی ہیں جنھیں ہم امتیازی خصوصیات کہہ سکتے ہیں۔ پھر بھی
یہ ساری قومیتیں مل کر ہندوستانی قومیت اور اس کی تہذیب کی تکمیل کرتی ہیں۔ اس
لیے ہندوستانی تہذیب کی کوئی جامع تعریف ہندوستان کے جلوۂ صد رنگ، اس کی
ہمہ گیری اور اس کے باوجود اس کی وحدت کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔

ٹائلر (TYLOR) نے ۱۸۷۱ء میں کہا تھا:

"Culture is that Complex, whole
which includes knowledge,
belief, art, morals, law, custom,
and any other capabilities and
habits acquired by man as a
member of society."

"کلچر یا تہذیب وہ پیچیدہ کل ہے جس میں علم، عقیدہ، آرٹ، اخلاق، قانون،

رسم ورواج اور وہ تمام صلاحیتیں اور عادتیں شامل ہیں جو آدمی نے سماج کے ایک فرد کی حیثیت سے اکتساب کی ہیں۔"

اس تعریف کی حیثیت کو تسلیم کرتے ہوئے [illegible] بعد ازاں کروبر (KROEBER) [illegible] کی تحقیقات میں کچھ [illegible] تہذیب کے [illegible] سماجی ساخت پر زیادہ [illegible] کی تعریف [illegible] ہے

"Culture consists of Patterns,
explicit or implicit, of and for,
behaviour acquired and transmitted
by symbols, constituting the
distintive achievements of human
groups, including their embodiments
in artifacts; the essential Core of
Culture consists of traditional (i.e.
historically devised and selected)
ideas and especially their attached
values. Culture systems, may on the
one hand, be considered as products
of action, on the other as
conditioning elements of further
action." (Kroeber and Kluckhohn)
1952.

"تہذیب، برتاؤ کے اُن سانچوں سے عبارت ہے جو ظاہر یا پوشیدہ ہوں اور علامات کے ذریعہ سے حاصل کیے گئے ہوں یا دوسروں تک پہنچائے گئے ہوں۔ یہ علامات انسانی گروہوں کے مخصوص کارناموں پر مشتمل ہوتی ہیں اور ان میں آرٹی فیکٹس (ARTIFACTS) متشکل ہوتے ہیں۔ تہذیب کی روح روایتی، (یعنی تاریخ کے عمل سے وجود میں آنے والے

اور منتخب افکار ہوتے ہیں، خصوصاً اُن سے منسلک قدریں۔ تہذیب کے نظام، ایک طرف عمل کی پیداوار کہے جا سکتے ہیں اور دوسری طرف عمل کو متاثر کرنے والے۔ تہذیب گویا ایک طرح آئیڈیل بیوہار ہے، مگر اس میں صرف بیوہار پر نہیں بیوہار کے معیاروں پر توجہ ہوتی ہے، جس میں ایک آئیڈیالوجی سے اخذ کیے ہوئے بھاو اور برتاؤ شامل ہیں۔ گویا تہذیب زندگی کے فن اور تفریح کے آداب سے عبارت ہے جس کے پیچھے کچھ سماجی قدریں ہیں۔ یہ قدریں کچھ تو آفاقی اخلاقی قدریں ہوتی ہیں اور کچھ سماج کی ایک مخصوص منزل کی ضروریات کی آئینہ دار۔ اس لیے اب یہ مان لیا گیا ہے کہ کوئی تہذیب کسی دوسری تہذیب سے اعلا یا اسفل نہیں ہوتی۔ ہاں بعض تہذیبوں میں آگے بڑھنے کی صلاحیت زیادہ ہوتی ہے۔

قدیم ہندوستانی تہذیب کے متعلق کہا گیا ہے کہ اس نے CIVILIZATION ’تمدن‘ پر زیادہ زور دیا۔ PROGRESS ترقی پر کم۔ یہ تمدن متی اندیشہ ہائے افلاک سے سروکار زیادہ رکھتا تھا۔ زمین کے ہنگاموں کو سہل کرنے کا عزم اس میں کم تھا۔ اسی لیے اسے ہماری تاریخ کے وسطی دور میں نئی ٹیکنالوجی کی مدد سے نئے خون کی ضرورت ہوئی اور ایک عرصے کی کشمکش کے بعد اسے (POISE) یا وقار نصیب ہوا جو مغل دور کی خصوصیت ہے۔ اس تہذیب پر مذہب کا سایہ تھا مگر اس نے دُنیا کے کاروبارِ شوق کی اہمیت کو سمجھ لیا تھا۔ یا دوسرے الفاظ میں جینے کا سلیقہ سیکھ لیا تھا۔ اس کی فکر پر تصوف کا اثر تھا جو ہمہ اوست کے فلسفے کا مظہر تھا۔ اس میں صوفیوں کے ارشادات اور بھگتی تحریک کی تعلیمات کے اثرات نے ایک رواداری پیدا کر دی تھی جو مذہبی تفریق سے گریز کرتا تھا، اور سچائی کا جلوہ ہر رنگ میں دیکھنے پر اصرار کرتا تھا۔ اس میں مذہبیت کے ساتھ رندی، عقیدے کی پختگی کے ساتھ برتاؤ میں وسیع الخیالی اور رواداری، شہریت کے لوازمات کے ساتھ فطرت سے قرب، دھرتی سے تعلق کے ساتھ ذہن کی آزاد پرواز سبھی کچھ تھا۔ ظاہر ہے کہ وسطی ایشیا اور مغربی ایشیا کے اثرات کی وجہ سے اس میں ہندوستان کے مسلمانوں کے خونِ جگر کے نقوش جمیل زیادہ نمایاں تھے، اور فارسی کا اثر حاوی، مگر جیسا کہ پروفیسر مجیب نے اپنی کتاب ”ہندوستانی مسلمان“ (INDIAN MUSLIMS) میں کہا ہے، یہ امر قدرتی تھا کیونکہ تخیل کو غذا چاہیے اور یہ غذا اسے فارسی ادب سے ملی۔

اُردو زبان جدید ہندوستانی زبان ہے۔ یہ کھڑی بولی کا ادبی روپ ہے۔ کھڑی بولی کا علاقہ دہلی، میرٹھ اور روہیل کھنڈ ڈویژن پر مشتمل ہے۔ دھریندر ورما نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ "تاریخی نقطۂ نظر سے کھڑی بولی ہندی کی بہ نسبت __________ کھڑی بولی اُردو کا چلن بہت پہلے ہونے لگا تھا۔" اُردو کے قدیم ترین نمونے صوفیہ کے جستہ جستہ فقروں یا جملوں کے علاوہ صرف منظوم شکل میں ملتے ہیں۔ ان دستیاب نمونوں کی بحر عموماً ہندی ہے۔ ہندی کا مخصوص چھند دوہا ہے۔ ہندی کے مسلمان صوفی شعرا کے یہاں دوہا اور چوپائی بے حد مقبول چھند ہیں۔ اُردو نظم کے قدیم ترین نمونے دوہے کی بحر میں ملتے ہیں۔ بابا فرید کا وہ کلام جو گرنتھ صاحب میں محفوظ ہے، دوہا چھند ہی میں ملتا ہے۔ امیر خسرو کی ہندوی یا ہندی شاعری کا پہلا مستند نمونہ دوہے کی شکل میں ملتا ہے۔ سودا، حاتم، انشا، جرأت، نظیر سب کے یہاں دوہے ملتے ہیں۔ چوپائی کی بحر دکنی شعرا کے یہاں ملتی ہے۔ بعض دکنی شعرا نے غزلوں تک میں ہندی بحریں استعمال کی ہیں۔ ولی سے پہلے دکنی ادب پر ہندی اور ہندو دیومالا کا گہرا اثر ہے۔ سترھویں صدی میں دکن میں اُردو کا خاصا ادبی سرمایہ ملتا ہے۔ جس پر ہندوستانی مزاج کی چھاپ مسلّم ہے۔ یہاں تک کہ قدیم اُردو کے اس سرمایے کو تمام تر ہندی کہنے کا میلان ہندی والوں میں ملنے لگا ہے۔

ولی سے ہمارے ادب میں بحی نئے شروع ہوئی۔ لیکن اس کے معنی مقامی رنگ کو ترک کرنے کے نہیں تھے۔ اس میں وہ ایشیائی عنصر جذب کرنے کے تھے جن سے زبان کو زیادہ تہ داری، رنگینی اور نفاست عطا کرنا مقصود تھا۔ لیے دور مغرب میں انگریزی، فرنسیسی، جرمن اور روسی زبانوں پر بھی آئے ہیں۔ شمالی ہند میں اُردو ادب اٹھارویں صدی سے ملتا ہے اور جدید تحقیق کے مطابق نثر میں بھی ایسے کئی نمونے ہیں جن کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج سے پہلے اُردو نثر فارسی کے اثر سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہی تھی۔ ہمارے بعض نقادوں نے شمالی ہند میں صرف نوطرز مرصع کے اسلوب کو پیش نظر رکھا۔ حالانکہ قصہ مہر افروز دلبر، تفسیر مرادیہ، موضح القرآن، نو آئین ہندی، رستم علی کی قصہ و احوال روہیلہ اور شاہ عالم ثانی کی عجائب القصص کچھ اور کہتی ہے۔ ان معلومات کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فورٹ ولیم

کافی پہلے اردو نثر اپنا راستہ متعین کرچکی تھی۔ اور جملوں کی ترکیب فارسی جملے کے اثر سے
آزاد ہوچکی تھی۔ تنقیدی و علمی نثر، تاریخی نثر، مذہبی نثر، افسانوی نثر سب کے نمونے سامنے
آچکے تھے۔

مولوی عبدالحق نے جب قواعدِ اردو لکھی تو بانگِ دہل کہا کہ "اردو خالص ہندی
زبان ہے۔ اس کی قواعد عربی میں نہیں ہونی چاہیے" انھوں نے یہاں تک کہہ دیا کہ اردو
کا رسم خط ہندی ہونا چاہیے۔ اور اس کے علاوہ اس خیال کا بھی اظہار کیا کہ عربی کی
مخصوص آوازیں ترک کرنے سے کوئی نقصان نہ ہوگا۔ مسعود حسین خاں نے ان آوازوں
کو مردہ آوازیں تک کہا ہے۔ فرہنگ آصفیہ کی لغت شماری کے مطابق اردو کے چون ہزار
الفاظ میں پچاس فی صدی ہندی۔ جس میں ۲۳ فی صدی، ہندی اور فارسی کے میل سے
بنے ہوئے لفظ ہیں۔ اس طرح ہندوستانی الفاظ ۷۳ فی صدی ہوجاتے ہیں۔ یہ یقین
سے کہا جاسکتا ہے کہ آج کی اردو زبان میں یہ تناسب تین چوتھائی سے زیادہ ہی ہے۔
کیونکہ آزادی کے بعد ہندی الفاظ کثرت سے لیے گئے ہیں۔

تہذیب کے دو تصورات میں فرق کرنا چاہیے۔ ایک تہذیب کا وہ تصور تھا جسے
عام طور پر لکھنؤ اور دہلی کے شرفا کی تہذیب کے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ اس پر بازار و خانقاہ
کے اثرات کے مقابلے میں دربار کے اثرات زیادہ تھے۔ اس کی زبان بھی خواص پسند
تھی۔ مگر یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اس کا معیار بھی دہلی کی جامع مسجد کی سیڑھیاں تھیں (EL I, 57)
جیسا کہ میر نے کہا ہے۔ شاعری اور ادبی نثر کا اسلوب ہمیشہ عام بول چال کی زبان کے مقابلے میں زیادہ
محتاط رہتا ہے۔ مگر جس طرح ادب کا ایک وسیع مفہوم ہے جس میں سارا سرمایۂ تحریر آجاتا ہے
اسی طرح تہذیب کے حقیقی مفہوم میں عوام و خواص سبھی کی تہذیب اور معاشرت، رہن سہن،
شادی بیاہ کے مراسم، میلوں، تہواروں کے جشن، گیت، فنونِ لطیفہ، سبھی کچھ آجاتا ہے۔
اگر اردو ادب کے اس سارے سرمایے پر نظر رکھی جائے جو تحریر میں آیا ہے، اور جس کے
ذریعے سے زندگی کے سبھی پہلوؤں پر اظہارِ خیال ہوا ہے، تو اردو ادب کی ہندوستانیت
اور مسلّم ہوتی ہے۔ جعفر زٹلی کے کلام کو ثقہ حضرات نے فحش کہہ کر نظر انداز کر دیا مگر اس کی

تاریخی اور لسانی اہمیت سے کیسے انکار کیا جا سکتا ہے۔ جعفر زٹلی ۱۷۱۳ء میں فوت ہوا۔ اس کے یہ اشعار دیکھیے ؎

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھیوں میں وفاداری
محبت اٹھ گئی ساری عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی عمر سب جھوٹ میں کھوئی
اتاری شرم کی لوئی عجب یہ دور آیا ہے

ان کے یہاں بہت سے محاورے بھی استعمال ہوئے ہیں جس کی۔ لٹھی تس کی بھینس، دولی دھوبی کا کتا گھر کا نہ گھاٹ کا، دُبدھا میں دونوں گئے مایا ملی نہ رام، تھے ہوئے پر بوند، بھرے سمندر گھونگھا ہاتھ کی مثال دی جا سکتی ہے۔

برکت اللہ عشقی (م ۱۷۲۹ء) کی عوارف ہندی میں جو نثر ہے، محاورے ملتے ہیں۔ شمس البیان فی مصطلحات ہندوستان میں بھی اس پہلو پر توجہ ہے۔ خان آرزو نے فارسی کے مقابلے میں ہندوستانیت کو سند مانا۔ جیسے ایک ناجی نے کہا ہے :

بلندی سن کے ناجی ریختے کی ہوا ہے پست شہرہ فارسی کا

سودا فرماتے ہیں :

جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زباں داں شعر
تو بہتر اس کے لیے ریختے کا ہے آئین
وگرنہ کہے وہ کیوں شعر فارسی ناحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو موردِ نفریں
کوئی زبان ہو لازم ہے خوبی مضمون
زبانِ فرس پہ کچھ منحصر سخن تو نہیں
کہاں تک ان کی زبان کو درست بولے گا
زبان اپنی میں تو باندھو معنی رنگیں

مصحفی نے کہا : ریختہ ہمارے زمانے میں فارسی کے اعلا مرتبے کو پہنچ چکا ہے بلکہ اس سے بہتر ہو گیا ہے ۔

اٹھارویں صدی ہی میں اُردو میں تمام اصنافِ سخن ملنے لگتے ہیں اور نثر بھی اپنا راستہ پانے لگتی ہے ۔ غزل ، قصیدہ ، مُسمط ، ترکیب بند ، ترجیع بند ، مثنوی ، قطعہ ، رُباعی ، مستزاد ، فرد ، تو فارسی کے اثر سے آئے ۔ ڈاکٹر گیان چند نے اپنے ایک مضمون "اُردو نظم اور اُس کے اصناف" میں جو اقبال انسٹی ٹیوٹ کے ایک سمینار کے لیے لکھا گیا اور عنقریب شایع ہونے والا ہے ، قدیم اُردو یعنی دکنی میں ان اصناف کا ذکر کیا ہے ۔

عارفانہ گیت : چکری ، حقیقت ، سہلا ، سی حرفی ۔

سماجی نظمیں : آنکھ مچول ، سورن نامہ ، ناری نامہ ، لگن نامہ ، شادی نامہ ، سہاگن نامہ ، چکی نامہ ۔

مذہبی : نُور نامہ ، میلاد نامہ ، شمایل نامہ ، معراج نامہ ، وفات نامہ ۔

متفرق : دو لسانی ریختہ ، منظوم لغت ، معما ، پہیلی ۔

ان میں بہت سی شمالی ہند میں بھی ملتی ہیں ۔

اردو کی دیگر اصناف : مرثیہ ، شہادت نامہ ، سلام ، نوحہ ، شہر آشوب ، واسوخت ، ریختی ، ساقی نامہ ، سہرا ، اس کے علاوہ ہیں ۔ اردو میں گیتوں کی تعداد بہت ہے اور شروع سے ملتی ہے ۔ اول تو لوک گیت ہیں ۔ ان میں بچے کی پیدائش کے موقع کے گیت ، شادی کے گیت یا سُہاگ ، موسموں اور تیوہاروں کے گیت اور پیشہ وروں کے گیت سبھی آجاتے ہیں ۔ قیصر جہاں نے "اُردو گیت" میں اظہر علی فاروقی نے "اُتّر پردیش کے لوک گیت" میں ان کی مثالیں دی ہیں ۔ میرے وطن بدایوں میں رام گنگا کے کنارے گاؤں دیوریا میں جو بارہ ماسے گائے جاتے ہیں وہ کھڑی بولی کے اُس اُردو ادب کے آئینہ دار ہیں جس میں عربی فارسی اصوات کا دخل نہیں ۔ ویسے بھی دیہات میں ان اصوات کو اکّا دکّا ہی ملتا ہے ۔ میں نے اپنے بچپن میں عمر کی عورتوں کو جو گیت گاتے سُنا ہے اُن میں سے چند کی

نشان دہی سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ یہ لوک گیت ہیں۔ ان کے مصنف کا کسی کو علم نہیں، مگر ان کی مقبولیت مسلّم ہے۔ اب فلمی گیتوں کا رواج بھی ہو گیا ہے۔

مُہڑو نگی نند میرے پالے پڑی
سر دتا کہاں بھول آئے پیارے نند و یا!
چڑھی کوٹھے گری آنگن، اٹھا لیجیے تو کیسا ہو
بالا لایا ری کالی گاجر کا حلوا
نیم کی نمولی پکی، ساون بھی کبھی آوے گا۔

یوں تو اردو میں واجد علی شاہ اور امانت کے وقت سے گیتوں کی روایت ملتی ہے، مگر اس پر برج کی زبان کا اثر بہت نمایاں ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ کرشن بھگتی کی روایت کے اثر سے ایسے گیت بھی ملتے ہیں جو نعت یا منقبت میں ہیں اور یہ سلسلہ حسرت موہانی تک چلتا ہے۔ مگر عظمت اللہ خاں کے بعد سے اردو میں ادبی گیتوں کا خاصا سرمایہ فراہم ہو گیا ہے۔ اس سلسلے میں قابلِ ذکر کا نام میں اندر جیت شرما، ساغر، حامد اللہ افسر، حفیظ جالندھری، میراجی، ناصر شہزاد، زبیر رضوی کے ہیں۔ ادھر کوئی اہم ادبی رسالہ ایسے گیتوں سے خالی نہیں ہوتا۔

اردو مثنویوں اور قصائد کی تشبیب میں ہماری ہندوستانی تہذیب کے ہر پہلو کی مصوری ملتی ہے۔ ہندو مذہب کی مقدس کتابوں، بودھ مذہب کی کتابوں، سکھ دھرم کی مقدس کتابوں کے تراجم کی فہرست ڈاکٹر محمد عزیز نے اپنی کتاب "اردو میں اسلام کے علاوہ دوسرے مذاہب کا حصہ" میں دی ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ نوازی لال شعلہ کی نظمیں مذہبی مواقع پر عرصے تک علی گڑھ اور آگرے میں پڑھی جاتی تھیں۔ نعتیہ قصاید کی تشبیب میں ہندوستانی فضا نہایت حسن کے ساتھ محسن کے مشہور نعتیہ قصیدے میں ملتی ہے۔ اس کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل

گھر میں اشنان کریں سرو قدان گوکل
جائے جمنا پہ نہانا بھی ہے اک طول عمل

کالے کوسوں نظر آتی ہیں گھٹائیں کالی
ہند کیا ساری خدائی میں بتوں کا ہے عمل

ڈوبنے جاتے ہیں گنگا میں بنارس والے
نوجوانوں کا سنیچر ہے یہ بڑھوا منگل

آٹھ پہر کو بھی دو چار گھڑی
پندرہ روز ہوئے پانی کو منگل منگل

نظیر اکبر آبادی کو میں نے ہندوستانی تہذیب کا عاشق کہا ہے۔ اُن کی نظموں میں نہ صرف اس دور کی ساری تہذیبی زندگی کا عکس نظر آتا ہے بلکہ آدمی نامہ، ہنس نامہ اور بنجارہ نامہ جیسی نظموں میں اس تہذیب کی انسان دوستی، اخلاقی نقطۂ نظر اور رواداری کا بھرپور عکس بھی۔ آدمی نامہ تو ایک طور پر انسان دوستی کی ایسی دستاویز ہے جو یورپی ہیومنزم کے چار ٹر سے پہلے وجود میں آئی۔ اٹھارویں صدی کے آخر سے مغربی اثرات تیزی سے یہاں گھر کرنے لگے۔ لیکن قدرت کے ایک عجوبے کے مطابق اُنیسویں صدی کے آغاز سے ہی ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کی تحریک بھی شروع ہوئی جس کے نتیجے میں اپنی بنیادوں، اپنی دھرتی، اپنی فضا اور ماحول، اپنی تاریخ، اور تہذیب کا احساس بھی بڑھا۔ جدید اُردو نظم نے حالی اور آزاد کی قیادت میں ارضیت، واقعیت، وطنیت کا رنگ گہرا کیا۔ اسماعیل میرٹھی، شاد عظیم آبادی، اکبر، چکبست، وحید الدین سلیم، صفی لکھنوی، سرور جہان آبادی، محروم، اقبال، جوش، ساغر، اختر شیرانی، فراق، مُلّا اور پھر ترقی پسند شعرا نے اس ہندوستانی فضا اور تہذیب کی نقش گری کو آگے بڑھایا۔ اکبر کے یہاں تو مشرقی تہذیب اور اُس پر مغربی اثرات

کے ایسے نقوش ملتے ہیں جن کی وجہ سے ایک [illegible]
ہونے اگرچہ ترقی پسندی کی مقصدیت سے منحرف [illegible]
نقش گری اور بھی گہری ہوگئی۔ [illegible] نظموں [illegible]
جن کا ذکر مظفر حنفی نے اپنے مضمون [illegible]

اندھیری نگری۔ دہرہ۔ بھول۔ دیوں [illegible]
اماوس کا جادو : حرمت الاکرام۔
شگون : مخمور سعیدی۔
سرسوتی۔ کنگال۔ اداس : منظر امام۔
کال کوٹھری۔ گوتم کا خط : قتیل طوفی میں جدید [illegible]
ایک سہاگن جھولے پر۔ آم کا پیڑ میرے آنگن میں : بدیع الزماں [illegible]
ناچ رے نرتکی۔ روپ رس : امر صہبائی۔
نیل کنٹھ۔ روح بولی پھر گوتم کی : راج نرائن [illegible]
دیوداس : صلاح الدین پرویز۔
تانترک نظم : کرشن موہن۔
گرد۔ آواگمن۔ گاؤں۔ تالاب ربٹ : عادل منصوری
کاگا : محمد علوی۔
میں گوتم نہیں ہوں : خلیل الرحمان اعظمی
یاترا۔ پریت آتما۔ شیام نگری۔ آکاش بیل سیر دو پہر تھنا ہیں : کمار پاشی
سنجوگ۔ مکتی : قاضی سلیم۔

اردو غزل کو فنی ہی غزل کا تجربہ کیا جاتا ہے حالانکہ اس سے زیادہ مگر [illegible] کوئی حقیقت نہ ہوگی۔ گرچہ اردو شاعری کا زیادہ حصہ مثنوی، مرثیے اور دیگر اصناف میں ہے مگر غزل سب سے مقبول رہی ہے۔ یہ اشاروں کا آرٹ ہے بقول فراق [illegible] کا سلسلہ ہے گنجینۂ معنی کا طلسم ہے۔ حدیث دلبری بھی ہے اور صحیفۂ کائنات بھی۔ اس میں صرف عبادت کی شاعری

نہیں، زندگی کی خوشیوں اور نامرادیوں، فتح و شکست، ولولوں اور مایوسیوں، محبت اور نفرت، رشک، خدمت، وفا، جفا، رہبری اور رہزنی، ساحل و طوفاں، مر مر کر جینے اور جیتے جی مر رہنے کی داستان بھی ہے۔ غزل ہماری ساری شاعری نہیں ہے۔ مگر یہ ہماری شاعری کا عطر ضرور ہے۔ صرف غزل پر نظر مرکوز رکھنا، یا غزل کو ٹاٹ باہر قرار دینا، دونوں آداب سخن فہمی کے منافی ہیں۔

دنیا کی ہر شاعری میں مذہبی شاعری کا حصہ بہت نمایاں رہا ہے۔ مذہبی شاعری برابر ہوتی رہے گی۔ مگر جیسے جیسے زندگی سادگی سے پیچیدگی کی طرف، نظر تجرید سے تنوع کی طرف اور سماجی اکہرے پن سے تہہ داری اور پیچیدہ داری کی طرف بڑھے گی اور شہر زندگی کی رنگارنگی کے مرکز بنتے جائیں گے۔ دنیوی شاعری کی لے بھی بڑھے گی۔ اردو شاعری شاید دوسری ہم عصر ہندوستانی زبانوں سے زیادہ دنیا اور امورِ دنیا، تہذیب انسانی کے سارے اسرار و رموز کی واقف ہے۔ اردو سماج نے ایک مجلسی زندگی پیدا کر لی تھی۔ نفاست اور شائستگی کے آداب سیکھ لیے تھے۔ یہ عادت پسند تھی۔ اس کا شہر فطرت سے کٹا ہوا نہ تھا۔ ڈاکٹر تارا چند نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اکبر کے زمانے میں ہندوستان کا ایک تہائی حصہ جنگل تھا اور ملک کی آبادی نو کروڑ تھی۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے شہر آج کل کے شہروں کی طرح غدر اور ڈھنڈار نہ تھے۔ زندگی کی رفتار اتنی تیز نہ تھی۔ مذہبیت کے ساتھ رندی بھی تھی۔ گانو صدیوں سے ایک ڈھرے پر چل رہے تھے۔ اور آئے دن کی سیاسی تبدیلیوں کا وقتی اثر ہوتا تھا۔ مکتب اور پاٹ شالے ایک تعلیمی بنیاد کے ساتھ کچھ اخلاقی قدریں بھی رکھتے تھے۔ توہم پرستی تھی، کٹر پن نہ تھا۔ اشراف عوام سے اتنے دور نہ تھے جتنے آج ہیں۔ دہلی اور لکھنؤ جیسے مرکزوں کے علاوہ اور بھی تہذیبی جزیرے وجود میں آ گئے تھے۔ شرر نے "گذشتہ لکھنؤ" میں بڑی خوبی سے اس تہذیب کے نقش و نگار اجاگر کیے ہیں، جو لکھنؤ میں پروان چڑھی۔ اور جس کی وجہ سے شامِ اودھ کی شفق اور اس کی رنگینی جاوداں بن گئی ہے۔ آزادی کے بعد ہندوستان کے دیہات پر توجہ بجا ہے اور دیہات سدھار کی مہم درست، مگر اس ہندوستانی تہذیب کو، جو اردو ادب اور غزل میں جلوہ گر ہوئی، جس کے پیچھے شہروں کی رنگینی، جذبات کی رنگارنگی

جینے کی طرحداری، رسم و رواج، شادی بیاہ، میلوں اور تیوہاروں کی جھلکی ہے۔ جس میں لذت کام و دہن بھی ہے اور روح کی چارہ گری بھی۔ جس میں زخم بھی لگتے ہیں اور مرہم بھی ملتا ہے۔ جس میں دل ٹوٹتے بھی ہیں اور پھر جڑ بھی جاتے ہیں۔ معشوق، مستعار، محدود، [illegible] خندہ زن ہو، کسی طرح قرینِ انصاف نہیں۔ میرے استاد خواجہ منظور حسین نے غزل کا "روپ بہروپ" کے نام سے ایک کتاب لکھی ہے جس میں واضح کیا گیا ہے کہ اردو غزل میں ستم گر، رقیب، قفس، آشیاں، موج، گرداب، طوفان، ساحل، زنجیر، زنداں کی اصطلاحات ایک سیاسی پس منظر رکھتی ہیں۔ چنانچہ انھوں نے ذوق جیسے خشک پیشہ شعرا کے کلام سے اس کی بکثرت مثالیں دی ہیں۔ حالی کے بعد سے تو جدید [illegible] میں یہ لے اور بھی اونچی ہو گئی ہے۔ اور اقبال کے یہاں اس کی بلندی واضح ہے

ہمارے نظم کے سرمائے اور داستانوں اور ناولوں میں ہماری مشترک تہذیب کے سارے پہلوؤں کی عکاسی مل جائے گی، مگر اس کی روح ہماری غزل میں ملے گی۔ یہ اس تہذیب کا عطر پیش کرتی ہے۔ اس کی میانہ روی، اس کا اعتدال، اس کی انسان دوستی، اس کا رچاؤ، اس کی شائستگی، اس کی دردمندی، اس کا درد و داغ اور سوز و ساز، اس کی محبت اور اس کی ہوس، اور خاص طور سے اس کی [illegible] [illegible] انسان دوستی۔ میر کہتے ہیں:

اے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد
کھاؤ کسی کا تیر کسی کے شکار ہو

ہم نہ کہتے تھے کہ مت دیر و حرم کی راہ چل
اب یہ جھگڑا حشر تک شیخ و برہمن میں رہا

آہ تا چند رہے خانقہ و مسجد میں
ایک تو صبح گلستاں میں بھی شام کرو

مسجد ایسی بھری بھری کب تھی
میکدہ اِک جہان ہے گویا

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئنہ تھا یہ مگر قابلِ دیدار نہ تھا

غالب کے یہ اشعار دیکھیے:

دیر و حرم آئینۂ تکرار تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

ہم موحد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

نہیں کچھ سبحہ و زنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

تماشائے گلشن، تمنائے چیدن
بہار آفرینا! گنہ گار ہیں ہم

جب کہ تجھ بن کوئی نہیں موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

سبزہ و گل کہاں سے آتے ہیں
ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے؟

اقبالؔ یوں غزل سرا ہوتے ہیں:

اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

قصوروار، غریب الدیار ہوں لیکن
ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزومندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا، نہ بن اپنا تو بن

فانیؔ کہتے ہیں:

ہے منع راہِ عشق میں دیر و حرم کا ہوش
یعنی کہاں سے پاس ہے منزل کہاں سے دور

تُو کہاں ہے کہ تری راہ میں یہ کعبہ و دیر
نقش بن جاتے ہیں، منزل نہیں ہونے پاتے

حرم و دیر کی گلیوں میں پڑے پھرتے ہیں
بزمِ رنداں میں جو شامل نہیں ہونے پاتے

صدرالدین آزردہ کا ایک شعر ہے:

کامل اس فرقۂ زہاد سے اُٹھا نہ کوئی
کچھ ہوئے تو یہی رندانِ قدح خوار ہوئے

اقبال سہیل کہتے ہیں:

پہنچی یہاں بھی شیخ و برہمن کی کشمکش
اب میکدہ بھی سیر کے قابل نہیں رہا

یگانہ کا مشہور شعر ہے:

بُتوں کو دیکھ کے سب نے خدا کو پہچانا
خدا کے گھر تو کوئی بندۂ خدا نہ گیا

اُردو غزل، مذہبی جذبات سے زیادہ تصوف کے اثر سے اُس صلحِ کُل، وسیع المشرب، روادار دُنیاداری کی امین ہے جہاں کاروبارِ شوق مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ اپنے ماحول اور فضا پر نظر رکھتی ہے۔ من کی صفائی سے عزیز ہے مگر تن کے ہنگاموں پر بھی اس کی نظر ہے۔ یہ اپنی بساط پر منڈلاتے ہوئے خطروں کو بھی دیکھ لیتی ہے، اور اپنی کائنات میں بصیرت بھی رکھتی ہے جو سماجی معنویت و سیاسی شعور کی حامل ہے۔ وہ چاہیے کو بھی ملحوظ رکھتی ہے اور ہے سے بھی غافل نہیں ہے۔ یہ اشعار دیکھیے کیا کہتے ہیں:

یارانِ تیز گام نے محمل کو جا لیا
ہم محوِ نالۂ جرسِ کارواں رہے (حالی)

قید کی حد میں بڑھا لی ہم نے آزادی کی حد
یوں دیے جھٹکے کہ چلتے کھنچ گئے زنجیر کے (درد)

شب کو زنداں میں مرا سر پھوڑنا اچھا ہوا
کچھ نہ کچھ تو روشنی آنے لگی دیوار سے (ثاقب)

باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو مرے
جن پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے — ب

زمانہ بڑے شوق سے سن رہا تھا
ہمیں سو گئے داستاں کہتے کہتے — ـثـ

اُردو میں مشترک تہذیب کی وراثت کی ترجمان ہے۔ وہ دیہات سے زیادہ شہروں کی متمدن، شائستہ، رنگین اور آدابِ مجلسی کی حامل زندگی کی عکاسی کرتی ہے۔ غزل اپنے رمز و ایما، اپنی اشارت، عبارت اور ادا کے ذریعہ سے اس زندگی کے نشیب و فراز، اس کی محرومی و سرشاری، اس کے دُکھ درد اور اس کی تمناؤں اور آرزوؤں کی جس طرح عکاسی کرتی ہے۔ اُس کی وجہ سے غزل کے اشعار، زندگی کی ہر کروٹ، وقت کے ہر موڑ، کام اور آرام کے ہر لمحے کو کسی نہ کسی علامت کے ذریعے معنی خیز بنا دیتے ہیں۔ اس لیے آج بھی غزل کے اشعار، تقریروں، تحریروں، پارلیمنٹ کے مباحثوں، سیمیناروں کی نشستوں، کاروباری مجلسوں اور جلسوں جلوسوں میں کسی لمحے کو جاوداں، کسی کرن کو سورج اور کسی واردات کو گنجینۂ معنی بنا دیتے ہیں۔ آزادی کے بعد دیہات کی طرف دیکھنا سمجھ میں آتا ہے کیونکہ یہ ضروری بھی تھا۔ شہری تہذیب اپنی خوش پسندی میں عوام سے کچھ دور ہو گئی تھی اور اپنے صاف ستھرے لباس پر مجمع کی ذرا سی گرد گوارا نہیں کرتی تھی۔ مگر یہ دیہات کی طرف میلان، نظر کو وسعت عطا کرنے کا ضامن تھا۔ اس کے معنی دیہات کو واپسی کے نہیں تھے کیونکہ ساری دُنیا میں دیہات سے شہر کی طرف جو میلان ہے اُسے بدلا نہیں جا سکتا۔ گھڑی کی سوئی کو واپس نہیں لایا جا سکتا۔ اُردو ادب میں جس تہذیب کی جلوہ گری ہے اُس کی شہریت اور مدنیت پر شرمانے کی ضرورت نہیں۔ اس میں آج کے بڑے شہروں کی سی بیگانگی اور تنہائی کا احساس نہیں۔ ایک دوسرے کے دُکھ درد میں شریک ہونے، راستے میں چلتے ہوئے اِدھر اُدھر نظر ڈالنے، "تک دیکھیا دل شاد کیا خوش کام ہوئے اور چل نکلے" کے مسلک پر کاربند رہنے کا سامان ہے۔ اس میں دریا سرِ بلند بھی مل جاتے

ہیں اور مسجد کے زیر سایہ خرابات بھی۔ اس میں دلّی کے گلی کوچوں کے اوراقِ مصوّر، غزالانِ لکھنؤ اور کلکتے کے بتانِ خود آرا کی جھلک بھی ہے اور اُن مجلسوں کی بھی جن کے متعلق شاعر نے کہا ہے :

آئے بھی لوگ، بیٹھے بھی، اُٹھ بھی کھڑے ہوئے
میں جا ہی ڈھونڈھتا تری محفل میں رہ گیا

شمالی ہند کی برسات کی آمد صفی کے اس شعر میں دیکھیے :

گھٹا اُٹھی ہے کالی اور کالی ہوتی جاتی ہے
صراحی جو بھری جاتی ہے خالی ہوتی جاتی ہے

یا

برق کو ابر کے دامن میں چھپا دیکھا ہے
ہم نے اس شوخ کو مجبورِ حیا دیکھا ہے (رنگ)

عجب عالم ہے موجِ برق کے پہلو میں بادل کا
تری اُلٹی ہوئی سی آستیں معلوم ہوتی ہے (داغ)

اور میر کے اس شعر کو تو ہم میں سے بہت سے دہراتے رہتے ہیں :

چلتے ہو تو چمن کو چلیے، کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں، پھول کھلے ہیں کم کم بادو باراں ہے

غزل ہماری تہذیب کی یہ تصویریں بھی اپنے جام جہاں نما میں رکھتی ہے :

خط بڑھا، زلفیں بڑھیں، کاکُل بڑھے، گیسو بڑھے
حُسن کی سرکار میں جتنے بڑھے ہندو بڑھے (ذوق)

اگرئی کا ہے گماں، شک ہے ملاگیری کا
رنگ لایا ہے دوپٹّا ترا میلا ہو کر (صبا)

خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں (داغ)

اور بازار سے لے آئے، اگر ٹوٹ گیا
ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے (غالب)

ہم نے چاہا تھا کہ فریاد کریں حاکم سے
وہ بھی کم بخت ترا چاہنے والا نکلا (نخیر کرہ دی)

قریب ہے یار روزِ محشر چھپے گا کشتوں کا خون کیونکر
جو چپ رہے گی زبانِ خنجر لہو پکارے گا آستیں کا (امیر مینائی)

کہا جاتا ہے کہ اس شعر کو سید محمود نے اپنے ایک فیصلے میں عینی شہادت نہ ہونے کے باوجود مُلزم کو سزا دیتے ہوئے لکھا تھا:

فصلِ گل آئی یا اجل آئی کیوں درِ زنداں کُھلتا ہے
کیا کوئی وحشی اور آپہنچا، یا کوئی قیدی چھوٹ گیا (فانی)

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حُسنِ کرشمہ ساز کرے (حسرت)

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مرغ قبلہ نما آشیانے میں (سودا)

آزادی کی تحریک کا عکس ان اشعار میں دیکھیے:

ہڈیاں ہیں کئی لپٹی ہوئی زنجیروں میں
لیے جاتے ہیں جنازہ ترے دیوانے کا (فانی)

اک خونچکاں کفن میں کروڑوں بناؤ ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی اسد

ور موجودہ دور کا کرب ان اشعار میں ملاحظہ کیجیے :

ہم ہیں متاعِ کوچہ و بازار کی طرح
اٹھتی ہے ہر نگاہ خریدار کی طرح مجروح

جانے کس سمت چلوں کون سی راہ مڑ جاؤں
مجھ سے مت مل کہ زمانے کی ہواؤں میں بھی ہوں مظہر

آگ کے شعلوں سے سارا شہر روشن ہو گیا
ہو مبارک آرزوئے خانہ روشن پوری ہوئی شہریار

کچھ ادائیں ہیں تمہیں قتل عبث ہے منظور
کچھ سزائیں ہیں جو ملتی ہیں خطا سے پہلے

ایک ہلکا سا اشارہ یہاں ریختی کی طرف بھی ضروری معلوم ہوتا ہے جس میں ہماری تہذیب میں عورتوں کی زبان اور اُن کے بعض جذبات کی بڑی پُرلطف مصوری ملتی ہے۔ ریختی کو ایک خاص تہذیب کے راز درونِ پردہ سے تعبیر کرنا انصاف نہ ہوگا۔ اس میں جو زبان کی لطافت و رچاؤ کی نرمی ملتی ہے، اُس میں ایک طبقے کے ہندوستانی کردار کے بعض پہلو بے نقاب ہوئے ہیں :

اب میں وہ اوڑھنے کی نہیں کل کی اوڑھنی
باجی مجھے منگا دو بھلا آج کل کی اوڑھنی
منگوائی گون سبز تھی، لے آئے بہن سرخ
قطامہ ہوں، بہنوں محرم میں پہن سرخ

ذرا گھر کو رنگیں کے تحقیق کر لو
یہاں سے ہے کے پیسے ڈولی کہارو

روٹیاں کون پکائے ترے سارے گھر کی
اے بوا کون کھلوائے بیتھن پنا

مت رکھو منّھی سی بی جان میں واری روزہ
بندی رکھ لے گی ترے بدلے ہزاری روزہ

اے بوا ہیں نہ ہوئی حضرت شبیر کے ساتھ
خون پی لیتی موے شمر کا میں شیر کے ساتھ

ہوئی عشق میں مشہور یوسف ساجواں تا کا
بوا ہم عورتوں میں تھا بڑا دیدہ زلیخا کا

نظیر اکبر آبادی تو ہماری تہذیب کے عاشق اور مفسّر اور شارح اور ترجمان سبھی کچھ ہیں۔ مگر اس تہذیب کی جھلک انیس کے مرثیوں میں بڑی دلکشی اور آن بان رکھتی ہے کلیم الدین احمد نے مرثیوں پر اعتراض کیا تھا کہ ان میں امام حسین کربلا کے مجاہد نہیں لکھنؤ کے دولھا نظر آتے ہیں۔ مگر شاعری تاریخ نہیں ہوتی۔ انیس کے مرثیوں میں جو آب و تاب آئی ہے وہ اُن کے کرداروں کی ہندوستانیت سے آئی ہے۔ چونکہ اس پہلو پر خاص توجہ ہو چکی ہے اس لیے میں صرف اتنا کہہ کر آگے بڑھ جانا چاہتا ہوں کہ انیس کے یہاں مناظرِ فطرت، صبح و شام کے مناظر، صحرا اور گلشن، گرمی کی شدت، بچوں، بچیوں کی تصویریں اور ان کے جذبات کی آئینہ داری، نند، بھاوج کے رشتے، نسوانی زبان سب میں لکھنؤ کی تہذیب کی وجہ سے جان آئی ہے اور ان کی تاثیر اور حسن میں گرانقدر اضافہ ہوا ہے۔

اُردو ہندوستانی تہذیب کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس میں جنوبی ایشیا کے بعض تہذیبی عناصر یا جنوب مغربی ایشیا کے بعض عناصر کی نمائندگی کم ہے۔ مگر تراجم کے ذریعہ سے اس کمی کو بھی پورا کیا جا رہا ہے۔ آزادی کے بعد سے مختلف ہندوستانی زبانوں کے ادبیات کے تراجم اور ان ادبیات سے استفادے کا جو سلسلہ شروع ہوا ہے اُس کی وجہ سے اُردو بڑی حد تک اب ہر پہلو کی ترجمانی اور آئینہ داری پر قادر ہو گئی ہے۔ مغربی تہذیب اور فکر و فن کے عناصر کے اثر کے لحاظ سے بھی اُردو کسی ہندوستانی زبان سے پیچھے نہیں ہے اور ہماری تہذیب میں جو جدید کاری و صنعت کاری کی طرف بڑھ رہی ہے۔ اس دَور کی ہر کروٹ اور موڑ کے نقوش ملتے ہیں۔

مارکس کے اثر سے آج کل سماج کے مطالعے میں اقتصادی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ میرے نزدیک تہذیب کی اہمیت اس سے کم نہیں ہوتی بلکہ میں تو یہاں تک کہنے کے لیے تیار ہوں کہ سماج میں تبدیلی اور ترقی بھی تہذیبی بنیادوں اور روایات کے چوکھٹے میں ہوتی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ آج کے دور میں جدید کاری کے عمل میں اقبال کے الفاظ میں تسلسل و تغیر دونوں کو ملحوظ رکھا جائے۔ اُردو زبان و ادب ہماری تہذیب کی اس صفت کا امین ہے۔ یہ افسوس کی بات ہے کہ جدید ہندوستان صنعتی نظام کو اپنانے اور ترقی یافتہ ملکوں کی تقلید کی ہوس میں اس بنیادی تہذیبی قدر سے بے نیاز ہو رہا ہے جو روحانیت و مادیت، دین اور دُنیا میں توازن پیدا کرتی ہے۔ ایک طرف یہ ماضی کی طرف مراجعت کا منتر پڑھ رہا ہے، دوسری طرف آنکھ بند کر کے مغربی تہذیب کے ظاہری پہلوؤں کو اپنا رہا ہے۔ ماضی بعید سے ماضی قریب زیادہ زندہ ہے۔ سولھویں صدی سے اٹھارویں صدی تک جس زبان و ادب نے سماج کے چلن اور سبھاؤ کی آئینہ داری کی اور اپنے جمالیاتی اور اخلاقی آدرشوں سے جس میں ادب کا چمن کھلایا، اس کی طرف سے بے نیازی بلکہ بے پروائی میرے نزدیک ہندوستانی تہذیب کی شریعت میں ایک گناہ ہے۔ اُردو ہندوستان میں بولنے والوں

کی تعداد کے لحاظ سے پانچویں نمبر پر ہے۔ ۱۹۷۱ء کی مردم شماری کے اعداد دستیاب
ہو چکے ہیں۔ ۱۹۸۱ء کے اب تک نہ معلوم کن وجوہ کی بنا پر منظرِ عام پر نہیں آئے۔
ان کے مطابق اُردو بولنے والوں کی تعداد دو کروڑ چھیاسی لاکھ بیس ہزار آٹھ سو چھیانوے
ہے۔ ۱۹۸۱ء میں تین کروڑ سے ضرور تجاوز کر گئی ہوگی۔ دستور میں جو اسے حقوق دیے گئے
ہیں، اُن کی پاسداری ابھی تک نہیں ہو سکی۔ ابتدائی اور ثانوی تعلیم کی منزل پر اس کی
تعلیم میں دشواریاں بدستور رہیں۔ درسی کتابیں ناقص بھی ہیں اور وقت پر دستیاب
بھی نہیں ہوتیں۔ اساتذہ کی مناسب تربیت کا انتظام نہیں ہے۔ انتخاب سے قبل جو
دعوے کیے جاتے ہیں، انتخاب کے بعد گلدستۂ طاقِ نسیاں ہو جاتے ہیں۔ اب بھی اُردو
کو بہت سے لوگ صرف ہندی کی ایک شیلی کہہ کر بات ختم کر دیتے ہیں یا اس کے
لیے دیوناگری رسم خط کا اختیار کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ گو رسمِ خط کا زبان سے بنیادی تعلق
نہیں، مگر تاریخی اور تہذیبی تعلق ضرور ہے۔ ہندوستان کی بہت سی زبانیں اپنا رسم خط
ترک کرنے پر تیار نہیں مگر صرف اُردو موردِ الزام ہے۔ دراصل کوئی رسمِ خط ہر لحاظ سے
تسلی بخش نہیں ہوتا۔ اس میں ضرورت کے مطابق اصلاح کی گنجائش ہوتی ہے۔ اُردو
رسم خط کو تبدیل کرنے کے معنی اُردو زبان و ادب کے سارے سرمائے سے بیگانگی اپنی
میراث سے محرومی کے ہوں گے۔ ہاں اس کی ضرورت ہے کہ اُردو کی تعلیم جدید دور
کی نفسیات اور ضروریات کے مطابق ہو۔ اُردو کو سب سے زیادہ نقصان حکومت
کی بے نیازی اور بے پروائی سے نہیں، بلکہ اُس سطحی، کاروباری، محدود نظر سے پہنچا
ہے جو ہماری سیاست کی وجہ سے سیاست اور رائے عامہ پر اثر انداز ہوتی ہے۔
ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم ہوسِ زر کی دیوانی دوڑ میں اپنی تہذیب اور زبان کو
جو عوام کی بولی ہے، مناسب اہمیت دیں۔ اس پر فخر کرنا سیکھیں۔ اس کی تدریس
اور نشر و اشاعت کو فریضۂ حیات جانیں۔ اس کے ذریعے سے ہماری شخصیت اُستوار ہو سکتی
ہے۔ اس سے ہم ذہنی بیداری، دانشوری، پُرسوز عقلیت کی شمعیں جلا سکتے ہیں، اور
اس کے سہارے آج کے آشوب میں اپنی منزل تلاش کر سکتے ہیں۔ صرف سائنس کی ترقی

ہمارے دور کا عروج نہیں ۔ سائنس اور ادب دونوں کے ذریعے سے ہم حقیقت کا عرفان حاصل کر سکتے ہیں اور ایک صحت مند شخصیت اور مزاج پیدا کر سکتے ہیں ۔ ہنرمندی کے معنی تعلیم کے نہیں ۔ تعلیم ابتدائی منزل پر زبان و ادب کے ذریعہ سے ہی صحیح طور پر دی جا سکتی ہے ۔ آگے کی منزلوں میں عالمی کھڑکی میں جھانکنے اور عالمی زبانوں سے استفادے کی ضرورت ہوتی ہے ۔ یہ ایک المیہ ہے کہ آزادی کے بعد ہندوستانی زبانوں کے بے تحاشا شوروغوغا کرنے کے باوجود مستعار زبان کے ذریعہ سے مستعار ذہن پیدا کیے جا رہے ہیں ۔ اردو کے سلسلے میں ابھی تک تنگ نظری کا مظاہرہ خاصا عام ہے ۔ اس کا علاج صرف اردو زبان و ادب کے سرمائے کی اہمیت کو مضامین اور کتابوں کے ذریعہ سے اجاگر کرنے سے نہ ہوگا ، نہ حکومت کے ان اعلانات سے جن پر عمل کرنے کی اسے توفیق نہیں ہوتی ، بلکہ اردو کی درسی کتابوں میں ہندوستانی تہذیب کے جلوۂ صدرنگ کی عکاسی سے اور اردو ادب میں اس کے ہر جلوے سے روشنی لینے اور ہر کرن کے لیے اپنی آغوش وا کرنے کی صلاحیت سے کام لینے سے یعنی ادب کو صرف من کی موج اور فرد کی بپتا سمجھنے کے بجائے انسان اور کائنات کی بصیرت کا علم بردار سمجھنے سے ۔ ہندوستان ایک جمہوری اور سیکولر ریاست ہے ۔ تہذیب اور ادب کے سلسلے میں بھی اسے جمہوری اور سیکولر ہونا ہے ۔ قوموں کو عقیدہ اور کردار کی پختگی اپنے من میں ڈوبنے سے ملتی ہے یعنی اپنی تہذیبی خصوصیات پر اصرار کرنے سے ۔ ہندوستانیت ، اپنی بنیادوں کے احساس سے اور اپنی تہذیب پر فخر کرنے سے آئے گی اور اس کے ذریعہ سے ہی ہم عالمی برادری میں اپنا صحیح مقام حاصل کر سکیں گے ۔ سیاست میں مدوجزر آتے رہتے ہیں ۔ تہذیب اور ادب لازوال ہیں :

رہے نہ ایبک و غوری کے معرکے باقی ہمیشہ تازہ و شیریں ہے نغمۂ خسرو

(اقبال)

پاکستانی دانشوروں سے مکالمہ

"پاکستان کے ادیبوں اور دانشوروں سے ملاقاتیں ہوئیں، گفتگوئیں کیں۔ جامعات اور علمی و ادبی انجمنوں کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ یہاں کے موسم، ماحول اور لوگوں نے میرے ذہن پر کیا اثرات مرتب کیے؟" *

میں نے یہاں (کراچی میں) چھ تقریریں کیں اور ان میں دو خصوصیات محسوس کیں — ایک تو یہ کہ بعض شعراء اور ادیب ایسے تھے جو میرے ہر لیکچر میں شریک ہوئے اس کے معنی یہ ہیں کہ انھیں زبان اور تہذیب کے مسائل سے دلچسپی تھی اور وہ چاہتے تھے کہ ان موضوعات پر تبادلۂ خیال ہو۔ دوسرے صحافی، اساتذہ، طالب علم بھی تھے ان کے ذہنوں میں بھی سوالات تھے اور وہ چاہتے تھے کہ میری مسلسل گفتگو کے نتیجے میں مسائل کے حل کی راہ نکالی جائے۔ اس کے ساتھ ہی مجھے یہ بھی محسوس ہوا کہ ان لوگوں میں ایک طرح کی بے اطمینانی سی بھی ہے۔

مجھے یہ دیکھ کر خوشی ہوئی کہ لوگ یہاں اچھی زندگی گزار رہے ہیں اور ان کی زندگی میں خوش حالی بھی نظر آتی ہے لیکن مجھے ایک خطرہ محسوس ہو رہا ہے کہ مادی خوش حالی

---

* سوال طاہر مسعود کے، جواب آلِ احمد سرورؔ کے: روزنامہ جسارت، کراچی، ۱۹ دسمبر ۱۹۸۲ء، ص ۶

سلسلہ جس طرح سے آگے بڑھ رہا ہے اور جس میں لوگوں کو اپنی ذہنی، روحانی اور اخلاقی قدروں کا احساس اور ساتھ ہی دنیا میں اپنا راستہ بنانے کی خواہش ہے۔ اس میں کچھ خلل پڑنے کا بھی اندیشہ ہے۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ صارفیت کا جو سلسلہ ہے اس کی کوئی حد نہیں ہے اور اس صارفیت سے جو ایک منصفانہ سماج بنانے کی کوششیں ہیں اس کو شدید خطرہ لاحق ہو سکتا ہے۔
میرے ذہن میں اس مسئلے کی صورت یہ ہے کہ یہاں کے ادیب، صحافی اور معلم جنہیں دانشوری کا حق پہنچتا ہے، وہ سماج کی ذہنی قیادت کا فریضہ انجام دیں اور رائے عامہ کو بیدار کریں۔
اصل میں ہوتا یہ ہے کہ کوئی فرد چاہے وہ کتنی ہی صلاحیت کا مالک ہو، وہ اپنے طور پر صرف یہ کر سکتا ہے کہ تقریر کرے، کتاب لکھے یا زیادہ سے زیادہ اپنے حلقے میں اپنے خیالات پہنچا دے ــ لیکن اگر ادیبوں کی انجمنیں، صحافیوں اور معلموں کی انجمنیں طاقتور ہوں اور یہ صرف محدود معنوں میں اپنے حقوق کی نگہبانی نہ کریں بلکہ اس سے آگے جا کر اپنے سماجی فرائض کو بھی محسوس کریں ــ اس قسم کے اہل قلم ادارے ہوں جن میں نظریاتی بحثیں تو ہوتی رہیں لیکن اس میں سب لوگ شریک ہوں اور پھر اس میں مجموعی طور پر ادیبوں، معلموں اور صحافیوں کی آوازیں ہوں ــ جب یہ ساری آوازیں جمع ہوں گی تو ایک مجموعی آواز بنے گی اور جبھی ایک اچھے سماج کی تشکیل کی جانب قدم آگے بڑھے گا۔

دانشوری کا مطلب مسائل کا عقل کی روشنی میں جائزہ لیا جانا ہے لیکن اس دانشوری میں محض عقل کا استعمال نہ ہو بلکہ اس میں پُرسوز عقلیت شامل ہو جانی چاہیے جس کے پیچھے ایک نصب العین جو گرمی اور توانائی سے بھرپور ہو ــ ایک مثال لیجیے:
ہم سب کا خیال ہے کہ پاک بھارت تعلقات کو بہتر ہونا چاہیے۔ سماجی انجمنوں کی قراردادوں کے ذریعے یہ بات عموماً کہی جاتی ہے لیکن یہ اگر ہمارے ایک

مبسوط پروگرام کا جزو ہو تو یقیناً تعلقات کی بہتری سے وہ تمام شکوک و شبہات زائل ہو جائیں گے جو دونوں ممالک کے درمیان ہیں اور جس کی وجہ سے اُن کی بہت سی توانائیاں فضول میں ضائع ہو جاتی ہیں۔

تیسری دنیا، بڑی طاقتوں کی دست نگر ہے۔ ہمیں کسی بڑی طاقت سے چڑ نہیں ہے۔ ہمیں سب سے اچھے تعلقات رکھنے چاہئیں لیکن ہر ملک کا ذاتی اور اجتماعی مفاد ہوتا ہے ۔۔ اجتماعی مفاد یہ ہے کہ جنوب مشرقی ایشیا کو عالمی سیاست میں اپنا کردار ادا کرنا چاہیے۔

ہمیں نوآبادیاتی دور سے نکلے ہوئے زیادہ دیر نہیں ہوئی ہے۔ وقت کی رفتار تیز ہو گئی ہے۔ یہ سائنس اور ٹیکنالوجی کا دور ہے لیکن عام خوش حالی کے ساتھ ساتھ ہمیں جمالیاتی اور روحانی قدروں کی بھی ضرور حفاظت کرنا ہے تاکہ تعیشات کی دستبرد سے محفوظ رہتے ہوئے ہم اپنی مشرقیت کو باقی رکھ سکیں۔

"میں اُردو سے محبت رکھنے والوں اور بالخصوص مسلمانوں کو سائنس اور تحقیق و تفتیش کے جدید ماخذ سے استفادہ کرنے اور ٹیکنالوجی کے عہد کی ضروریات سے ہم آہنگ ہو جانے پر خصوصی زور دیتا ہوں ۔۔ جدید علوم کو اختیار کرنے اور نئے زمانے کے ساتھ چلنے کی اولین تحریک سرسید احمد خاں نے شروع کی جبکہ ہمارے قدامت پسند علما نے اپنی مشرقیت کی بقا و استحکام کے ابتدا ہی سے اس کی مخالفت کی۔ جدیدیت کی تحریک کی کامیابی کی راہ میں عملاً کون سی رکاوٹیں حائل رہیں اور اس کے بنیادی مسائل کیا ہیں؟"

دراصل سرسید کی تحریک پہلو دار تحریک تھی۔ اس کا ایک پہلو یہ تھا کہ تہذیب کا

نیا تصور پیدا کیا جائے جو فارغ البال طبقے کی جاگیر نہ ہو، بلکہ ایسا نیا متوسط طبقہ پیدا کیا جائے جس کے اندر یہ شعور ہو کہ بعض رسوم و رواج مذہب کا حقیقی جزو نہیں ہیں اس کی ایک اسپرٹ اور روح ہے۔ اس کے بعض بنیادی پہلو ہیں جن کے اوپر حالات کے مطابق نئی تعبیریں ہو سکتی ہیں۔

مگر ہوا یہ کہ جب انھوں نے مذہب کی تفسیر کی تو اس میں انیسویں صدی کی جو عقلیت پرستی تھی، اُس کا دخل ذرا زیادہ تھا آج ہم یہ سمجھ چکے ہیں کہ وہ عقلیت پرستی بھی محدود تھی تو اب ہمارے ہاں علماء کو خطرہ پیدا ہوا کہ یہ جو عقلیت پرستی ہے یہ نئی نسل کو، نئے سماج کو بیگانہ کر دے گی اور واقعتاً یہ خطرہ موجود تھا۔

میں سمجھتا ہوں کہ اس نوآبادیاتی دور کی وجہ سے عقلیت پرستی کو سب کچھ سمجھ لیا گیا اس لیے اب میں "پرسوز عقلیت" کی بات کرتا ہوں۔ اس لیے میں صرف مغربیت کی بات نہیں کرتا بلکہ "شرقیت" کی بات کرتا ہوں، صرف سائنسی فکر پیدا کرنے پر زور نہیں دیتا بلکہ سائنس اور روحانی قدروں کے امتزاج کے خیال پر اصرار کرتا ہوں۔

ہم نے سر سید کی مغربی تعلیم کے پہلو کو تو قبول کیا لیکن انھوں نے جو تفسیر لکھی تھی اُسے بالکل نظر انداز کر دیا ــ اس کا ایک اور ثبوت یہ ہے کہ ہم نے اقبال کو پاک و بھارت میں اتنی عظمت دی ہے، ان کی عظمت و آفاقیت کا گن گایا ہے۔ اُن کی فکر کی اسلامی بنیاد کو واضح کیا ہے لیکن اُن کے لیکچرز کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا جس میں انھوں نے دو تین باتیں بڑی اہم کہی تھیں۔ انھوں نے پہلی بات یہ کہی تھی کہ یہ ضروری ہے کہ مذہب کو سائنس کی زبان میں سمجھا جائے۔ دوسرے یہ کہ نئی نسل کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ بنیادی حقائق کو اپنے طور پر سمجھے اور تیسرے یہ کہ اجتہاد کا دروازہ ہمیشہ کھلا رکھنا چاہیے۔

ہوا یہ کہ سر سید کے اثر سے عقلیت کا جو میلان پیدا ہو رہا تھا، اُس سے

ہمارے علما کو خطرہ پیدا ہوا۔ علما کے سامنے مسئلہ یہ تھا کہ اگر اجتہاد کا دروازہ کھول دیں گے تو نت نئے فتنے دین میں داخل ہو جائیں گے اور پھر ہماری بنیادیں متزلزل ہو جائیں گی۔ یہ خطرہ ہے اور خطرہ ہر نئی چیز میں ہوتا ہے۔

ان علما میں شبلی شامل نہیں تھے۔ شبلی اور دیگر علما میں فرق بھی تھا۔ ان کا خیال یہ تھا کہ حالاتِ زمانہ سے باخبر علما پیدا کیے جائیں مگر شبلی کی علما کے گروہ میں مخالفت ہوئی۔ معمولی سی مثال یہ ہے کہ وہ ندوے کے نصاب میں انگریزی شامل کرنا چاہتے تھے جسے سخت ناپسند کیا گیا کیونکہ وہ لوگ یہ سمجھتے تھے کہ نئی زبان کے ذریعے جو نئے خیالات معاشرے میں در آئیں گے، اُن سے اُن کے قلعے کے منہدم ہونے کا خدشہ تھا۔

میں یہ کہتا ہوں کہ نئے خوف سے آزاد ہونا چاہیے۔ اس ضمن میں اقبال کا قول یاد رکھنا چاہیے کہ علما کی ڈکٹیٹرشپ نہیں ہونی چاہیے، علما کی شرکت ہونی چاہیے ان کا مشورہ ہونا چاہیے، اُن کی رہنمائی ہونی چاہیے لیکن ان کی آمریت نہیں ہونی چاہیے۔ میرا مطلب کہنے کا یہ ہے کہ ہمارا ذہن سہل پسند ہے اور ہم خانوں میں چیزوں کو بانٹتے ہیں۔ اس وجہ سے اقبال کے لیکچرز کا اثر قریب نہ ہونے کے برابر ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ جہاں اُن کی شاعری اور ان کے پیغام کی اہمیت کو تسلیم کیا جا رہا ہے، وہ خیالات جو انھوں نے پیش کیے ہیں، اُس پہ غور ہونا چاہیے۔ اقبال نے بہت سچے کی بات یہ کہی کہ اسلام میں جو حرکت کا تصور ہے اُس کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے پانچ سو سال سے اسلامی دنیا میں جمود طاری ہے۔

اگر ہم اسلام کی تاریخ کا مطالعہ کریں تو ہمیں پتہ چلے گا کہ جب کبھی کوئی مسئلہ پیدا ہوا ہے تو اسلام کے باطن سے تحریکیں اُبھری ہیں۔ اصلاحی تحریکیں بھی اُبھری ہیں اور تجدید کی تحریکیں بھی۔ اسی طریقے سے ایسی تحریکیں بھی اُبھری ہیں کہ پھر سے قرونِ اولیٰ کے اسلام کو پیش کیا گیا۔ ان تمام چیزوں کا مجموعی تصور یہ ہے کہ ہمیں نئے

کو دیکھنے، سمجھنے اور اسے قبول کرنے میں پس و پیش نہیں کرنا چاہیے اس لیے کہ
اب ماڈرنیٹی سے مفر نہیں ہے۔ قانونِ قدرت یہی ہے کہ زندگی اسی طریقے سے آگے
بڑھے۔ مشیتِ ایزدی یہی ہے۔ اب ہمیں اس میں اپنا راستہ بنانا ہے۔

اسی لیے میں صارفیت کے خطرے کو اہمیت دیتا ہوں۔ مادہ پرستی، ہوسِ زر
اور ہوسِ اقتدار کے خطرے سے آگاہی پر زور دیتا ہوں اور اسی لیے میں ادب کو بھی
اہمیت دیتا ہوں کیونکہ ادب میں زندگی کی اچھی قدروں کا شعور عام کیا جا سکتا ہے۔
اسی لیے میں حریتِ فکر کو بھی ضروری تصور کرتا ہوں اور سمجھتا ہوں کہ جس طرح اثبات کی
آزادی حاصل ہے، اسی طرح انکار کی آزادی بھی ملنی چاہیے۔

سماج میں DESCENT کی آزادی ہونی چاہیے لیکن DESCENT صرف
DESCENT کی خاطر نہیں ہونا چاہیے۔ میں نے ایک دفعہ کہا تھا:

آج جب ہر بات پر ہاں کہنے والے ہیں بہت
یہ مرے انکار کی کافر روش بھی کم نہیں

میرا کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہمیں ایک لبرل سماج کو فروغ دینے کی کوشش کرنی چاہیے۔

"جب ہم جدیدیت یا ماڈرنیٹی کی بات کرتے ہیں تو ایسا
محسوس نہیں ہوتا کہ جیسے ہم مغرب کی فکری رہنمائی کو قبول
کر رہے ہیں؟ یا یہ کہ ہم مشرقی تہذیب کو کسی نہ کسی طور
مغربی تہذیب سے ہم آہنگ کرنے کے لیے کوشاں ہیں؟ جبکہ
ان دونوں کی تہذیبی بنیادیں نہ صرف مختلف اور متضاد ہیں
بلکہ باہم متصادم بھی۔"

پہلی بات تو یہ ہے کہ مشرق و مغرب ایک دوسرے سے اتنے الگ نہیں ہیں۔
یہاں بھی میں اقبال کی مدد حاصل کرنا چاہتا ہوں۔ اُن کے لیکچرز میں واضح طور پر

اعتماد کریں تو عالمی معیاروں کو اپنے ماحول اور اپنے تاریخی شعور کے مطابق ڈھال سکتے ہیں جو صرف مغرب کی تقلید کی ذیل نہیں آئے گا۔

"سائنس اور ٹیکنالوجی اپنے ساتھ صرف مشینیں لے کر ہی نہیں آتی، بلکہ نظام اقدار اور سماج، فکر بھی ساتھ در آتی ہے جو ہمارے مروّجہ دینی اور مذہبی نظام اقدار سے براہِ راست متصادم ہوتا ہے۔ ان حالات میں یہ سوال اٹھتا ہے کہ وہ کون سی صورت اختیار کی جائے کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کو اس کے مادی نظام اقدار سے کاٹ دیں اور اسے اپنے دینی نظام اقدار سے وابستہ کر دیں؟"

میرا خیال ہے کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کا نظام اقدار ہمارے دینی نظام اقدار سے متصادم نہیں ہے ۔ دیکھئے : مذہب کے تین پہلو ہیں ایک ہے عقیدہ اسلام میں عقیدہ ہے کہ خدا نے یہ کائنات پیدا کی۔ قرآن میں خدا کو سارے عالم کا رب کہا گیا ہے اُسے صرف مسلمانوں کا رب نہیں کہا گیا۔ ہمارا فرض یہ ہے کہ اس خدائی کو اپنے رسول کی ہدایت اور اُن کی سیرت کی مدد سے سمجھیں۔

اقبالؒ نے خاتم النبیین کے نظریے پر بحث کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا ہے کہ آخری نبی رسول اکرمؐ کے بعد وحی کا دور ختم ہو جاتا ہے اور آزاد فکر اور تخلیقی امکانات کا دور شروع ہوتا ہے۔ اس طرح نئی فکر اور نئی ترجمانی کا جواز اقبال کے ہاں مل جاتا ہے۔ اس نظریے کے دور رس اثرات سے کون انکار کر سکتا ہے؟ اقبالؒ نے بڑے پتے کی بات کہی تھی ختم نبوت کا جو عقیدہ ہے، اس کا مطلب ہے

ا؎ خطبات اقبال پر ایک نظر، سعید احمد اکبر آبادی، پیش لفظ (سرور)، اقبال انسٹی ٹیوٹ، سری نگر، ۱۹۸۳ء، ص ا

۲؎ روزنامہ جسارت، کراچی، ۱۶۔ دسمبر ۱۹۸۳ء، ص ۹

یہ بات کہی گئی ہے کہ اسپین اور سسلی میں اور وسطی یورپ میں جو مسلمان سائنس دانوں کا کارنامہ تھا۔ مغربی تہذیب اس کا ایک ارتقائی سلسلہ ہے

ان معنوں میں اگر آپ دیکھیے تو مغرب کی فکر صرف مغرب کی اپنی نہیں ہے' وہ توسیع ہے اُس فکر کی جو مسلمانوں نے دی تھی، اس زمانے میں جب وہ علم و دانش کے علمبردار تھے اور اس سے خوف نہیں کھاتے تھے۔ مغربی کے صرف یہ معنی نہیں ہیں کہ ہم اپنی چیز کو چھوڑ کر ان کی فکر کو اختیار کر رہے ہیں —— بالآخر دیکھیے تو قدیم زمانے کی فکر کی رہنمائی ایشیا اور افریقہ کر رہے تھے، پھر قانونِ قدرت کے مطابق انسانی فکر کی رہنمائی مغرب کے ذمے آ گئی۔ ایشیا اور افریقہ میں آزادی کے بعد بیداری آئی ہے۔ اپنے باطن میں جہاں تک کہ وہ توانائی پیدا کر رہے ہیں۔ یہ بات بالکل قرینِ قیاس ہے کہ مستقبل میں عالمی فکر کی رہنمائی ایشیا اور افریقہ کریں۔

اس لیے میں کہتا ہوں کہ ہمیں مغرب کو سمجھنا چاہیے اور اسے ایک حد تک اپنانا بھی چاہیے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں اس مغرب کی ذہنی غلامی کا قائل ہوں' اس لیے میں ماڈرنائزیشن اور ویسٹرنائزیشن کی بات بیک وقت کرتا ہوں۔ جدید کاری کا عمل ایک عالمی عمل ہے' اس سے مفر ممکن نہیں لیکن ضروری نہیں کہ جدید کاری کا عمل جس طرح مغرب میں ہوا ہے' اسی طرح مشرق میں بھی ہو۔

معاملہ یہ نہیں ہے کہ ہم مغرب کے طور طریقوں کو بجنسہٖ اختیار کریں بلکہ مغربی خیالات کو لے کر اپنے طور پر ڈھالیں یعنی ADOPT کرنے کے بجائے ADAPT کریں جیسا کہ ایک حد تک جاپان نے کیا ہے۔ اس نے اپنی تہذیب کو باقی رکھا ہے ——اس کا جواب کہ مشرقی اور مغربی تہذیب کا امتزاج کیسے ممکن ہے؟ ہمیں جاپان کی مثال میں مل جاتا ہے۔

سائنس اور ٹیکنالوجی کی برکتوں سے فائدہ اُٹھانا ضروری ہے۔ اگر ہم اپنے ادب

کہ اب وحی کی ضرورت نہیں ہے۔ اب انسان آزاد ہے کہ اپنی فکر کی مدد سے رسول اکرمؐ کی ہدایات کی روشنی میں اپنی سیرت کی تشکیل کرے۔

میں سمجھتا ہوں کہ جب آپ سائنس اور ٹیکنالوجی کو دیکھتے ہیں تو وہ محض ایک عمل نہیں ہے بلکہ یہ ایک ذہنیت کا نام ہے۔ عقیدے کے سلسلے میں سائنس کی جو کیفیت انیسویں صدی میں تھی، اُس میں اور آج کی سائنس میں بہت بنیادی فرق ہے۔ پہلے کی سائنس میں ایک رعونت تھی اور وہ کہتی تھی کہ یہ چیز صحیح اور یہ چیز غلط ہے۔ اب وہ کہتی ہے کہ ہمارا ایک دائرۂ کار ہے۔ ہم اسی دائرے میں رہتے ہوئے حقائق سے علم حاصل کرتے ہیں لیکن جو چیز ہمارے دائرہ کار سے باہر ہے، اس کے باب میں ہمارا حکم کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اس اعتبار سے سائنس اور روحانیت کا ملاپ آج کے دور میں ممکن ہے۔

مذہب کی دوسری چیز عبادات ہیں۔ اسلام کی سب سے بڑی فضیلت یہ ہے کہ اس نے ترکِ دنیا کی تعلیم نہیں دی، بلکہ یہ کہا کہ دنیا میں رہ کر صرف دنیا کے اسیر نہ ہو، دنیا میں جو عمل ہو، وہ اس لیے ہو کہ آخرت سنور جائے۔ اقبال کے "روح ارضی" میں کہا گیا ہے کہ آدم کا دنیا میں آنا سزا نہیں ہے بلکہ یہ ایک نئی زندگی کا پیغام ہے ــــ وہ جو عقل سے پہلے کی معصومیت تھی وہ بہشت کی تھی۔ اب علم کا دور ہے، اس کے ساتھ مسائل اور اُلجھنیں بھی ہیں۔ امتحان بھی ہوگا، کشمکش بھی ہوگی، لوگ بھٹکیں گے بھی، اس طرح یہ دنیا عمل اور اس عمل کی جزا و سزا کا نام ہے۔ عبادات ہمارے عقیدے کے استحکام کے لیے ہیں، دوسرے اس کے اجتماعی فوائد بھی ہیں۔

مذہب کا تیسرا پہلو معاملات ہیں۔ میرے خیال میں مذہب کا وہ حقیقی تصور نہیں ہے جس میں عقیدے اور عبادات کا معاملہ تو ہے لیکن معاملات کا تصور سرے سے غائب ہے ــــ میں مذہبیات کے سلسلے میں عالم ہونے کا دعویٰ نہیں

کرتا لیکن جتنا کچھ علم اس کے بارے میں رکھتا ہوں اسی کی بنا پر میں کہنے پر مجبور ہوں کہ معاملات کے سلسلے میں آخر یہ کیا بات ہے کہ لوگ کہتے ہیں کہ نماز پڑھیے روزہ رکھیے، حج کیجیے لیکن رشوت بھی لیجیے۔ اپنے معاشرے کے حقوق غصب کیجیے اپنی جنت تو لے لیجیے لیکن سماج کو جہنم بنا دیجیے — یہ مذہب کا حقیقی تصور نہیں ہے۔ آپ قرونِ اولیٰ کا دور دیکھیے، آنحضرتؐ اور خلفائے راشدین کے ارشادات دیکھیے۔ آپ کو معاملات کی روشن مثالیں مل جائیں گی۔

میں علما کی نیت پر حملہ نہیں کرتا لیکن انھیں ہمیشہ یہ خطرہ محسوس ہوا کہ اگر اجتہاد کی اجازت دیں گے تو فتنوں کا دروازہ کھل جائے گا۔ میں یہ عرض کرتا ہوں کہ ان مسائل پر سوچنے کا حق تو ہر شخص کو حاصل ہے لیکن فیصلے کے سلسلے میں علما، دانشور معلمین، منتخب نمائندے، سب کو ہونا چاہیے۔

ہمیں اس بات کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے کہ آج کے دور کی قیادت صرف قدیم یا صرف جدید علوم کے ماہرین نہیں کر سکتے۔ جدید علوم کے ماہرین کو قدیم علوم سے آراستہ ہونا چاہیے۔ اگر آپ کو اپنی تہذیبی بنیادوں کا علم نہیں ہے اپنے مذہب کا علم نہیں ہے تو آپ جدید دور کی قیادت کا صحیح فریضہ انجام نہیں دے سکیں گے۔ آپ کی قیادت یک طرفہ ہو گی۔ اس قسم کی جامع شخصیت پیدا کرنا ہمارا فرض ہے۔ قدیم علوم سے ہمیں بہت کچھ مل سکتا ہے لیکن ضرورت اس بات کی ہے کہ اسے آج کی زبان میں بیان کیا جائے۔ ہر دور کی ایک نفسیات ہوتی ہے۔ ابلاغ کا ایک طریقہ ہوتا ہے، اس کا لحاظ رکھنا پڑے گا۔

علما کے پاس بہت کچھ ہے لیکن ان کے پاس جدید ذہن نہیں ہے، جدید مسائل کا ادراک اور علم نہیں ہے۔ ہر معاملے میں علما کا مشورہ حاصل ہونا چاہیے لیکن ان کی آمریت کو میں تسلیم نہیں کرتا۔ ہماری جو قدیم درسگاہیں ہیں ان کی

بڑی اہمیت ہے لیکن ان کا ذہن ایک خاص دائرے کے اندر محدود ہوتا ہے اُن کے اندر حرّیتِ فکر کی قدرے کمی ہوتی ہے۔ اسی طرح جدید علوم کے ماہرین میں بھی ایک کمی ہے۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ قدیم علوم کوئی معنی نہیں رکھتے اور وہ فرسودہ ہو گئے ہیں۔ یہ بالکل غلط بات ہے۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ کراچی یونیورسٹی یا کہیں اور کچھ فارغ التحصیل طلبا جو مختلف علوم کے ماہرین ہوں، سر جوڑ کر بیٹھیں، وہاں کچھ قدیم علوم کے ماہرین بھی جمع ہوں جو جدید علوم سے آراستہ ہو کر مسائل پر نئے سرے سے غور کریں۔۔۔

مجھے ادب کے علاوہ تعلیم، تہذیب، سیاست اور سائنس سے بھی دلچسپی ہے اور دانشوری عام کرنا میرا مقصد ہے۔ اردو ادب سے عشق ہے اور اسے زندگی کی تمام بلندیوں اور گہرائیوں کا آئینہ دار دیکھنا چاہتا ہوں۔ فطرت کے حُسن، انسانی حُسن اور ادب کے حُسن سے لگاؤ ہے اور اس کے ذریعے سے مسرت اور بصیرت کے خزانے ملے ہیں۔

میں نے ترقی پسندی کی اُس وقت حمایت کی جب مجھے اس کے تجربے میں توانائی نظر آئی اور جب اس کے ادب اور زندگی کے لیے امکانات کا احساس ہوا۔ لیکن ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ یہ تنگ نظری اور سستی سیاست کی شکار ہوئی۔ اس لیے جدیدیت کے میلانات کو ہمدردی اور قدر کی نگاہ سے دیکھا۔ مگر میں ادب میں گروہ بندی کو غلط سمجھتا ہوں۔ ہاں روایت کے عرفان کے ساتھ ہر تجربے کے لیے آغوشِ شوق وا رکھنا ضروری سمجھتا ہوں۔

... میں ادب میں روایت کے عرفان کے ساتھ تجربے کے لیے ذہنی کشادگی کو ضروری سمجھتا ہوں۔ میرے نزدیک ہمیں ایک نئی مشرقیت کی ضرورت ہے جو مشرق کی صالح روایات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے زندگی کی تبدیلیوں اور عالمی میلانات اور معیاروں پر نظر

رکھے۔ میں ادب سے وفاداری کو سب سے اہم سمجھتا ہوں کیونکہ اس کے ذریعے سے زندگی کی بصیرت سے وفاداری حاصل ہوتی ہے۔ میں اپنے چراغ کی لَو کے سلامت رہنے پر زور دیتا ہوں اور عالم کے چراغاں میں اس لَو کے ذریعے شرکت کرنا چاہتا ہوں انگریزی ادب کے مطالعے سے مجھے بہت فائدہ ہوا ہے۔ ادبی معیاروں کے تعین میں اس سے بڑی مدد مل سکتی ہے۔

میں اپنے مسلمان ہونے پر فخر کرتا ہوں اس کے ساتھ ہی ہندوستانی بھی ہوں۔ مولانا آزاد کے اس قول کی صداقت کو مانتا ہوں کہ اسلام کے سارے ورثے کا امین ہوں اور اس کے ساتھ ہندوستان کے ورثے میں بھی ہر طرح شریک! اقبال سے میں بہت متاثر ہوں لیکن اسلام اور قومیت میں تضاد نہیں سمجھتا، اس کے ساتھ ہی ساتھ اپنے کو عالمی برادری کا ایک فرد بھی سمجھتا ہوں۔ دِیا جہاں ہو، میں اُسے اپنی روشنی سمجھتا ہوں!

ادھر اخلاقی قدروں کے زوال، تشدد، ذاتی مفاد کی دوڑ، ہوسِ زر، اربابِ سیاست کی بے اصولی نے مجھے بہت ملول کیا ہے مگر اس حزن و ملال کے باوجود زندگی اور اس کے حُسن اور اس کے امکانات سے مایوس نہیں:

کرنیں پامال بھی ہو جائیں تو برباد نہیں
نقش مٹ مٹ کے سنورتا نظر آتا ہے مجھے

○

نظم معرا اور آزاد نظم نے اردو شاعری کو کیا دیا ہے؟ ڈاکٹر حنیف کیفی کی یہ کتاب اسی سوال کا جواب ہے۔ انہوں نے ان اصناف کے ارتقا کا جائزہ لیا ہے اور 1947ء تک ان کے نقوش واضح کیے ہیں۔ انہوں نے کلاسیکی سرمائے پر نظر رکھتے ہوئے مغرب میں نظم معرا اور آزاد نظم کے ارتقا کو ملحوظ رکھا ہے اور مستند نقادوں نے ان کی جو خصوصیات بیان کی ہیں ان کا حوالہ دیا ہے۔

ڈاکٹر حنیف کیفی کا مغربی شاعری اور تنقید کا مطالعہ سرسری نہیں، گہرا ہے۔ وہ شعریت کی روح تک پہنچنا بھی جانتے ہیں اور تاریخی اور ادبی نوعیت کے فرق کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں۔ ان کی زبان صاف اور واضح ہے اور ان کے خیالات میں جھول نظر نہیں آتا۔

ڈاکٹر حنیف کیفی کا یہ علمی و ادبی کام اس موضوع پر اب تک سب سے اچھا کام ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اس کے ذریعے سے ہمارے پڑھنے والوں کو نظم معرا اور نظم آزاد کی خصوصیات اور اس کے امکانات کو سمجھنے کا موقع ملے گا اور وہ شعر فہمی وجود میں آئے گی جو صرف مانوس جلووں کی عادی نہیں ہے بلکہ نئی کرنوں اور نئے افق پر بھی نظر رکھتی ہے۔”

پروفیسر آل احمد سرور

ہماری اہم مطبوعات

1.	نقدِ غالب	مرتبہ: پروفیسر مختار الدین احمد	250/-
2.	غزل، غالب اور حسرت	از: پروفیسر رشید احمد صدیقی	120/-
3.	فورٹ ولیم کالج	از: پروفیسر سید وقار عظیم	180/-
4.	لطائفِ غیبی از: غالب	مرتبہ: ڈاکٹر سید معین الرحمٰن	90/-
5.	نقدِ عبدالحق	مرتبہ: ڈاکٹر سید معین الرحمٰن	290/-
6.	اردو میں نظمِ معرا اور آزاد نظم	از: ڈاکٹر حنیف کیفی	430/-
7.	نقوشِ غالب	مرتبہ: ڈاکٹر سید معین الرحمٰن	280/-
8.	انجمن پنجاب کے مشاعرے	از: عارف ثاقب	290/-
9.	کلیاتِ ولی	مرتبہ: پروفیسر نورالحسن ہاشمی	325/-
10.	کلیاتِ ممنون	مرتبہ: ڈاکٹر صدیقہ ارمان	430/-
11.	مجموعۂ تنقیدات	از: پروفیسر آلِ احمد سرور	650/-
12.	بیسویں صدی کے منتخب افسانے	مرتبہ: ڈاکٹر معراج نیر	260/-
13.	غالب کا علمی سرمایہ	از: ڈاکٹر سید معین الرحمٰن	زیرِ طبع
14.	اردو ڈرامہ فن اور منزلیں	از: پروفیسر سید وقار عظیم	زیرِ طبع
15.	غالب نامہ تجزیاتی مطالعہ	از: عاصمہ وقار	زیرِ طبع
16.	فرحت اللہ بیگ کے مضامین (انتخاب)	مرتبہ: ڈاکٹر اسلم پرویز	زیرِ طبع